

* * * * *

critica

DESDE MI PISO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABANO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO

CRÍTICA
AÑO III Número 6

REVISTA ELECTRÓNICA
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE
ARTE DEL IUNA

JUNIO 2009

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea *krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima - juicio*). Joan Corominas dice que *crítica* se utiliza en español desde 1705.

Director: Raúl Barreiros

Diseño gráfico: Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo: María Andrea Santana Hernández

Tráfico y diseño: Sebastián Lavenia

Mesa de ideas: Agustín Berlango y Silvia del Campo

Escriben en este número: Federico Baeza, Raúl Barreiros, R. B., Ulises Cremonte, Graciela Fernández Troiano, Nadia Koval, Carmelo Saitta y Susana Temperley.

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.

Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

■ **Apuntes sobre *Ecografías de la Televisión de Jacques Derrida*.** Una crítica de la visión que Jacques Derrida expone en la introducción de *Ecografías de la Televisión*: chances y riesgos del artefacto, la edición, el tiempo cronológico y el de emisión. Al lado del televisor, **Raúl Barreiros**. **Página 3**

■ **¿Qué tienes ahí?** Descripción y realidad en arte contemporáneo. La descripción indiciaria, el testimonio, los objetos, la marca de la ausencia en los pliegues de las sábanas. Fuera de texto, **Federico Baeza**. **Página 8**

■ **¿Otra vez Beethoven?** No solo los alemanes pueden recrearlo en versiones consideradas clásicas que implican una cierta mirada neutra. Pero eso no agota todas sus lecturas, que debe ser otra. Rompe el molde, sin sospechas nacionalistas, **Nadia Koval**. **Página 11**



■ **Crítica con causa impía.** Una mirada irónica y grotesca sobre las causas de la fe y el peligro de los vigilantes religiosos. Escribe **R. B.** que se oculta tras falsas iniciales por temor a las represalias. **Página 13**

■ **Una obra sin título y en proceso.** La hibridación de lo corporal y lo visual en las artes del movimiento. El arte que involucra al cuerpo y a la mirada resulta de técnicas corporales y de tecnologías digitales,

herramientas que habilitan la creación del coreógrafo. Graba, baila y escribe, **Susana Temperley**. **Página 16**

■ **Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico.** En nuestro medio, los años 80 muestran en la música instrumental y en la electrónica, claros signos de una mirada localista originando, así, la necesidad de una estética que presente, de diferentes maneras, características propias del folklore americano. Este fenómeno no solo es observable en la música académica, sino también en la música popular, caracterizando a los géneros de “fusión”. Compone, **Carmelo Saitta**. **Página 22**

■ **Crítica y Vanguardia: “El caso Poringa”** Más conocido internacionalmente como Poringa’s Affaire, el artículo de **Ulises Cremonte** se publica por primera vez en español en la revista *Crítica*. Este texto tensa las categorizaciones teóricas del arte poniendo en duda la opción entre constructivistas y esencialistas cuando llega el momento de la empiria que descubre la insustancialidad de los taxones teóricos. **Página 24**

■ **De los títulos.** Los títulos son relevos o anclajes (Barthes), tal vez solo aposiciones (Steimberg) o paratextos (Genette). De cualquier modo, allí están como un adelanto, una contradicción, una clasificación o una denuncia. Palabra o frase con que se da a conocer el nombre o asunto de una obra o de cada una de las partes o divisiones de un escrito. Titula, **Graciela Fernández Troiano**. **Página 28**

■ **Cartas de los lectores.** Los lectores escriben en sus complejas cartas que no criticamos nada pero, en fin, está bien, qué le vamos a hacer. Sin embargo, a alguno le gusta *Crítica*. Allí están las cartas en la última página, esperando. **Página 32**

¿Qué tenés ahí?

Descripción y realidad en arte contemporáneo

Federico Baeza



My Bed (1998) de Tracey Emin.

Su cama destendida tal como la dejó al levantarse: las sábanas sucias y revueltas; sobre la alfombra azul tampones y forros usados, chinelas, pastillas para dormir, bombachas, panties, su peluche-caniche, diarios viejos, cajas de cigarrillos, colillas, sus polaroids, dos botellas de vodka vacías y un champán chiquito.

Arte contemporáneo y descripción

En el fluir de la escritura la descripción se recorta claramente. El tiempo de la narración se ralentiza, el texto se *expande*, se *prolonga*. Hay un tipo de descripción en la que propongo detenernos. Es aquella en la que el que describe *atestigua*. Se indica lo que se tiene en frente (como la descripción sobre la imagen que acabo de realizar). También se puede *atestiguar* haciendo presente aquello que se describe por medio del recuerdo. En estos casos la descripción posee un carácter *indiciario*. El encuentro con un *fuera de texto* (eso descripto) determina la descripción. Este carácter indiciario supone que la descripción no pueda ser ni negada ni afirmada, es un dato, una *evidencia*.

Estas y otras observaciones a partir de “Introducción al análisis de lo descriptivo” (1991) de Hamon son particularmente interesantes en relación a ciertas *estrategias documentales* que encontramos en obras de las artes visuales contemporáneas.

Últimamente los discursos sobre las artes han rehabilitado el tópico *arte-realidad*. Por ejemplo, Foster en “El Retorno de lo real” (1996) define lo traumático (definición lacaniana, por cierto) como ese encuentro fallido con lo real que no puede ser *representado*, que sólo puede ser *repetido*. En este sentido el autor recuerda las palabras de Warhol que no quería “esencialmente” lo mismo, quería “exactamente” lo mismo. Lo *traumático* funcionaría entonces como la repetición de aquello *irrepresentable* en tanto resistente al proceso de simbolización. Aquí lo *real* se entiende como una indicación sobre un *fuera de texto* (lo no-representable) que implica la actividad documental de la obra. Así al referir a lo *real*, se produce un corrimiento en el arte desde el paradigma moderno de la *creación* a cierta noción *débil* (Vattimo) donde la obra produce un señalamiento, una lectura, una documentación sobre lo estético *dado* en lo cotidiano.

Planteado este escenario amplio quiero señalar algunos procedimientos descriptivos en relación a esta noción de *realidad*.

Brevísima historia de la descripción

La retórica clásica ya mencionaba a la descripción como uno de los medios de la *amplificatio*. No obstante, Hamon señala que su análisis es relativamente reciente debido a la desvalorización de las prácticas textuales que la sostenían como operatoria. Y tiene sus razones para afirmarlo. En el siglo XVII y XVIII la pintura jerarquizaba a los géneros *mayores* fuertemente narrativos (pintura religiosa, histórica y alegórica) de los *menores* descriptivos (el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje). Emergente del barroco esta distribución en el sistema de las artes desvalorizaba cierto carácter técnico de la operatoria descriptiva de los géneros menores. Luego este *saber-hacer* tomó la escena del arte a mediados del siglo XIX. La reflexión sobre *los medios de representación* que propiciaron las vanguardias invirtió el sistema de valorización. Primero el paisaje (impresionismo), luego la naturaleza muerta (cubismo) se convirtieron en los géneros que definían a la pintura como disciplina autónoma.

Volviendo al barroco, en la naturaleza muerta hay un tiempo detenido, un *tiempo cero* (Calabrese). Esto quiere decir que el tiempo de la representación coincide, es *continuo*, con el instante que sostiene la mirada del espectador sobre el cuadro. Por decirlo de otra manera, el tiempo de la *diégesis* coincide con el de la recepción. La pintura de historia muestra uno o varios momentos ejemplares dentro de una secuencia, el tiempo de la fábula se extiende sobre el de la mirada del espectador. Necesariamente hay *elipsis*, hay suposición de un tiempo que transcurre. Aquella continuidad en el tiempo podríamos observarla en el resto del los géneros menores. Aún así la naturaleza muerta es paradigmática en este sistema. Además de operar sobre un tiempo *continuo* presenta una *contigüidad* en

el espacio. La escala real de los objetos y su proximidad en un espacio cerrado (rara vez aparece la fuga al horizonte) borra los límites entre el interior y exterior del cuadro.

En este sentido, la naturaleza muerta no responde como sí lo hace la pintura de historia a la concepción albertiana de “cuadro-ventana”. Mientras el “cuadro ventana” *metaforiza*, produce un *espacio otro*, *desplaza*, la naturaleza muerta mantiene un espacio de metonímias y sinécdoques que producen “realidad”. Este *realidad descriptiva* fue particularmente importante en el desarrollo del dibujo científico desde finales del siglo XVIII, aquí la descripción se convertía en *evidencia*, en *registro*.

Describir *mi cama*

Tracey Emin recortó la escena de su *cama* de la intimidad de su casa y la instaló en el espacio artístico. La fotografía señala el gesto aislando en el centro de ese blanco infinito la *escena* de la cama. Hamon señala que la descripción es un “trozo selecto”, un fragmento del mundo indicado. El efecto de realidad es apuntado por la *enumeración*. El término “mi cama” declina paradigmáticamente en un conjunto de “objetos-lexema” (forro, chinelas, pastillas para dormir, bombachas, etc.) que configuran el sistema descriptivo de “mi cama” dado por orden de proximidad. La enumeración posibilita una “apertura lexical”. Así como en una novela la descripción de un edificio hace ingresar un léxico arquitectónico, extra-literario, aquí distintas categorías de objetos extra-artísticos (objetos de la cotidianidad) ingresan al régimen artístico.

Su cama no es “esencialmente” su cama es “exactamente” su cama, podríamos decir que no es el ready-made de un objeto, sino el de una *situación*. Duchamp al presentar *La Fuente* designó como arte a un urinario, un objeto. Lo presentó invertido (no apoyado sobre una pared) y firmado. Ningún usuario puede encontrar un urinario común de esta manera, de hecho ese urinario fue desfuncionalizado. Distinto es el caso de *Brillo Box* de Warhol, donde sí me parece que se designa una situación y no sólo un objeto. Las cajas relucientes (nuevas) se presentan apiladas como en la góndola del supermercado. La caja no es sólo el objeto es *la caja contemplada en la estantería*. Este ready-made designa una dimensión temporal. El momento es ese instante exaltico de la contemplación del producto, del producto *nuevo* (*new* declara la gráfica del pack). Así Warhol refiere al objeto artístico trazando una comparabilidad entre el objeto de arte y el producto mercantil. Para ello se vale de nuestro reconocimiento que distingue claramente el producto es nuevo del usado. Este mismo procedimiento utilizará Jeff Koons en sus *esculturas de consumo* como las brillantes aspiradoras *New Shelton Wet Dry Double Decker*.

En este caso la *situación* (su cama destendida tal como la dejó al levantarse) señala un punto en lo que De Certeau llamaba *relato de vida*. La vida cotidiana se presenta como ese territorio de las “artes del hacer” que tiene la capacidad de configurar cierta reflexividad. En el proceso de habitar las personas trazan con la elección de objetos y prácticas un retrato singular que *se les parece*.

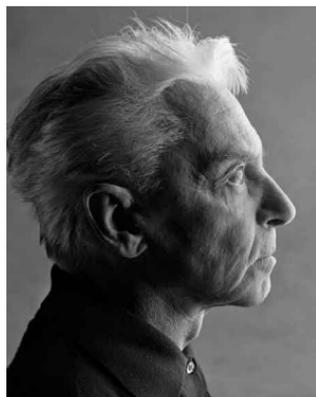
En este sentido, la descripción constituida por el detenimiento del tiempo y la expansión espacial de los objetos enumerados, también *narra*. Pero no es una narración que se desarrolla en el tiempo que impone la presencia de un sujeto. Aquí los objetos se configuran como *huellas* y *evidencias* de acciones que se desarrollan en el tiempo. Tiempo cotidiano marcado por la *reiterabilidad*, el acontecimiento *ordinario*, la *repetición*.

Pero la repetición de lo cotidiano como elemento ordinario y privado es contrapuesto a la representación artística de carácter extra-ordinario y público. Por lo tanto ese objeto cotidiano sigue siendo irrepresentable. *Su cama*, al ser obra de arte, deja de ser su cama cotidiana para convertirse en referencia a ese *fuera de texto*.

Los objetos como *evidencias* indican (en un plano metonímico) por proximidad a ese *sujeto ausente* en la escena (la artista) que se presenta también como un *fuera de texto*. En el centro de la imagen, los pliegues de las sábanas son huellas de esa ausencia.

Otra vez Beethoven, pero renovado

Nadia Koval



Herbert von Karajan

El denominativo “*lo nuestro*” es atribuido por cualquier gente de cualquier parte del mundo a todo lo que articula con su tierra: desde las cosas materiales hasta las espirituales. Se refieren como espirituales a los productos de la creatividad de cada pueblo en diversas áreas artísticas. A pesar de que a cada nación le resulta muy placentero reconocer que las obras de *sus* geniales autores pertenecen a toda la humanidad, en momentos oportunos siguen subrayando que nadie en el mundo podría interpretar a Shakespeare mejor que los ingleses o tocar