

Eje temático:

2. Los lenguajes artísticos combinados y la tecnología

Lenguajes combinados y figura de autor: la inespecificidad

Daniela Koldobsky

En el siglo XX, el creciente desarrollo tecnológico, el cruce de los lenguajes artísticos y mediáticos y la aparición y desarrollo de lenguajes que se caracterizan por modalidades de producción industrial, han contribuido a nuevas definiciones de la instancia autoral, que muchas veces cuestionan esa figura de artista creador definitivamente instalada con el Romanticismo.

En este trabajo se examinan algunas de las transformaciones que provocan las crecientes combinatorias entre lenguajes y medios masivos en la definición del artista en las artes visuales, tomando como caso un conjunto de experiencias argentinas de la década del sesenta vinculadas con el arte de acción y el arte conceptual, que se caracterizan todas ellas por un cuestionamiento a la noción de obra de arte como objeto único producido manualmente. Se considera sin embargo que como ese cuestionamiento a la noción de obra de arte había comenzado en las denominadas vanguardias históricas, especialmente con el *Dadaísmo* y el *ready made* de Duchamp, ya en ese momento se observan cambios respecto de las figuras de artista consolidadas socialmente.

Dado que la palabra artista es un genérico que no pone el acento en el lenguaje practicado, y que es probablemente en las artes visuales donde ella se instituyó de manera más paradigmática, se ha optado por utilizarla. Además, este trabajo intenta postular que ella sentó las bases del recorrido de la figura de autor hacia la inespecificidad.

Figura/s de artista en el arte de los sesenta

Entre 1960 y 1966 en Argentina y en el mundo se producen una serie de eventos inscriptos en la vanguardia que tienen entre sus condiciones de producción las rupturas realizadas o prefiguradas por el *dadaísmo* en las primeras décadas del siglo XX.

El cuestionamiento y en algunos casos abandono de los dispositivos y soportes artísticos que marcaban la materialidad de las obras en términos de pintura o escultura, se traduce en experiencias que se pueden incluir en tres categorías en las que el *dadaísmo* ha dejado huellas: acciones, objetos y conceptos. Los cuatro casos que aquí analizo son representativos de esas tres categorías y, fundamentalmente, de la impugnación de la obra que opera en la época e implica también a la figura de su autor. En ellas se dan fundamentalmente dos posiciones del artista: una, vinculada a la modalidad del arte objetual (presente antes de la ruptura *dadá*) implica la ausencia física del artista en el momento de reconocimiento de la obra, y su construcción enunciativa a partir de un conjunto de marcas presentes en ella. La segunda, dentro de la esfera del arte efímero, introduce la presentación física del artista durante la acción, pues no existe desplazamiento temporal ni espacial entre la instancia de producción y la de

reconocimiento, y en esa experiencia –ya que en la mayor parte de los casos no se trata de una obra, de un producto objetual- se encuentran presentes el artista y su público. Los cuatro casos que ya han sido analizados por mí en trabajos anteriores (uno de ellos en coautoría con Claudia López Barros) ¹, corresponden a experiencias realizadas por artistas argentinos entre 1962 y 1966 (tres de ellas en Buenos Aires), y presentan singularidades acerca de la figuración del artista plástico sobre las que es importante detenerse:

Cuadro: Modalidad de presencia/no presencia del artista y función que cumple en la obra/evento

Año	Obra/evento	Representación	Presentación	Función
1962	<i>Vivo-Dito</i>	-	X	“Notario”
1964	Happening “ <i>Mi Madrid querido</i> ”	X	X	Rol/ “Maestro de ceremonias”
1965	Afiche: “ <i>Por qué son tan geniales</i> ”	X	-	“Estrella del espectáculo”
1966	<i>Arte de los medios</i>	X	-	Productor crítico

En el *Vivo Dito*, la primera experiencia en orden cronológico que aparece en el cuadro (Koldobsky 2002), Alberto Greco invitaba a un evento de arte vivo con panfletos en alguna zona de la ciudad: éste consistía en el señalamiento de objetos o personas con un círculo de tiza en la calle por parte del artista, a los que luego firmaba. Estos eventos realizados en Francia, Italia y España, son semejantes a las *Esculturas vivientes* de Piero Manzoni, que en 1961 firmaba personas en diversas partes del cuerpo. En ambos casos el “objeto encontrado”, sin ser modificado o cambiado de lugar, es autenticado como obra de arte por la presencia del artista y su firma. Como no hay producción ni modificación alguna del elemento firmado, sólo su señalamiento, el artista funciona aquí como “notario”, que con su presentación física y firma lleva a último término el gesto enunciativo de Duchamp, dando existencia a cualquier cosa como arte mientras él la certifique como tal. He aquí el primer escalón de un proceso de constitución irónica de la figura romántica del creador: no hay trabajo por detrás, sólo la proposición de un cambio de mirada ejercido por el gesto del artista en la desfuncionalización y exhibición de los objetos.

En el *Vivo Dito* lo real es convertido en obra. Ante el abandono de toda marca que pueda definir a ese objeto señalado en la calle como obra de arte –incluida la que se mantenía en el *ready made*, el espacio institucional dedicado al arte-, son la presencia física del artista, su firma y su programa los que funcionan como certificación. Sin embargo, no se trata de un gesto caprichoso o -como en algún momento definió la UNESCO- no se reduce a la autodefinición de artista (en la clasificación de profesiones de la UNESCO, era considerado artista quien se definía como tal), o a una definición de artista dada por

¹ Los casos que aparecen en el cuadro han sido analizados por mí en trabajos anteriores, de modo que, en principio, retomo aquí algunas cosas dichas antes en los siguientes trabajos: “La figura de autor en el arte de acción”, artículo publicado en Eniad 2002, La Plata: UNLP, sobre el *Vivo Dito*. El happening de Greco fue tematizado en conjunto con Claudia López Barros en “Algunas rupturas del arte de acción”, presentado en el VII Congreso internacional de la AISV, Québec, 2001. El afiche “¿Por qué son tan geniales?” es trabajado en “Obra/artista/cuerpo. Cruces y figuraciones en el arte de acción”, presentado en el mismo congreso, y *El arte de los medios* ha sido analizado por Claudia López Barros entre otros trabajos en “Cuerpos de happening”, y por mí en “Escenas de una lucha estilística”.

ciertas instituciones del arte², sino más bien a un artista que emerge como tal a partir de ese señalamiento.

En los happenings, en cambio, la presencia física del artista en el evento efímero añade otras funciones, incluyéndose en ciertos casos como representación. No describiré aquí extensamente las características del género³, basta decir que en los de primera generación o “happenings viejos” argentinos -como los denominó Marta Minujin a partir de *Simultaneidad en simultaneidad* en 1966- primaba la acción no matizada, esto es, una acción que pone el acento sobre el juego y la actividad corporal, a veces desenfrenada, y sin caracterización de personajes como en el teatro. Allí el artista dirige el evento, con indicaciones a sus participantes -los *happiners* o el mismo público-. Cuando eso sucede el artista funciona como *maestro de ceremonias*, pero ese rol puede ir cambiando a lo largo del evento.

“Mi Madrid querido” (1964), por ejemplo, realizado en Buenos Aires por el mismo Alberto Greco, con la presentación de Jorge Romero y las participaciones de Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez, es citado por el metadiscurso como el primer happening argentino, y tiene la particularidad de condensar algunas de las múltiples acciones que luego caracterizarán al género: presencia de esculturas de lustrabotas vivientes en la galería donde se realiza el suceso, cantos de marchas escolares en los que se invita al público, pequeño espectáculo de danza con el bailarín español Antonio Gades, pintura de siluetas por Greco, Puzzovio y Giménez con caretas del personaje infantil de historietas *Anteojito*, y por lo menos dos situaciones en las que Greco actúa un rol, vestido con chaqueta de almirante y un gran sombrero con alas y plumas. Al principio del acontecimiento, el artista recién llegado se enfrenta al público y sube a una tarima desde la que reparte flores y banderines, y luego lee un manifiesto ininteligible. Al final, luego de desplazarse junto con el público desde la galería en la que se realizaba el evento hasta la plaza cercana, Greco arenga al público desde un balcón y otra vez arroja banderines. Además de funcionar como maestro de ceremonias, en este caso el artista imita prácticas como la arenga política y la lectura de un manifiesto, de modo que esa imitación irónica también incluye al metadiscurso por excelencia de la propia vanguardia. Ese juego de roles -pues no llegan a constituirse en personajes- tiene al artista como principal protagonista, en presencia durante todo el evento, pero la imitación de la propia condición de artista introduce a su vez la representación. Se trata entonces de una figura múltiple, que incluso se expone como artista tradicional pintando, aunque frente al público: esto es, en presencia.

El artista múltiple del primer happening argentino reúne la mostración de diversos modos de ser artista: el hacedor manual, el productor que necesita la palabra conexas del manifiesto, el que privilegia su presencia corporal y su rasgo histriónico con un juego de roles que es un “como si”. Esa mostración se constituye en imitación irónica y festiva, que parodia al artista creador y se presenta como cambiante respecto del sujeto artista de la Teoría del genio.

Una representación más cercana a la tradición pictórica es el póster panel ubicado en la concurrida esquina de Florida y Viamonte de Buenos Aires por Dalila Puzzovio, Eduardo Giménez y Carlos Squirru en 1965. El género del autorretrato adquiere en él una nueva dimensión, transitada de manera semejante por artistas como Andy Warhol en el pop

² George Dickie ha sido quien, en Estados Unidos, constituyó la denominada *Teoría institucional del arte* - en el artículo “Defining Art”, de 1969- con el intento de definir lo artístico en el siglo XX. Con ella pretende definir al arte como un conjunto de prácticas institucionales y sociales que constituyen lo que él define como *mundo del arte*, más que en relación con rasgos ontológicos o en elementos generales de la experiencia humana.

³ Claudia López Barros ha estado trabajando extensamente sobre el tema, y este caso en particular fue analizado en la ponencia “Algunas rupturas en el arte de acción” (2001), de autoría conjunta.

norteamericano. La imagen del póster, en la que se encuentran los tres artistas vestidos a la manera de los jóvenes de las nuevas corrientes musicales y acompañados por la frase “¿Por qué son tan geniales?”, es una serigrafía, técnica que aporta la autenticación indicial de la fotografía⁴. Esta obra se enmarca en la gozosa mirada del pop nacido en Gran Bretaña⁵ y anunciada en 1960 en Argentina por el citado Greco con carteles que rezaban “Greco, qué grande sos” y “Greco, el pintor informalista más grande de América”. En esta nueva e ingenua postura autoirónica lo digno de ser exhibido es el joven artista en su emergencia corporal, aunque ya no aparece representado en la forma displicente del autorretrato pictórico del siglo XIX, sino como un ídolo de la música pop, figura creciente en la vida mediática de la época.

En 1966, el *Arte de los medios* de Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa -cuyo manifiesto fue presentado en el mismo año del famoso “happening falso” titulado “Happening para un jabalí difunto”- expone de manera más acentuada que todas las experiencias descritas una figura de artista que, más que exhibirse, desnuda mecanismos de producción de sentido de la sociedad contemporánea, en la que los medios construyen la realidad. Se lo denominó happening falso porque en los diarios aparecieron notas referidas a un happening que nunca existió. En los días siguientes se explicó la situación al público, como una experiencia que permitía comprobar la presencia de los medios de comunicación como productores de la realidad social. El estatuto conceptual y analítico del artista como *productor crítico*⁶ que se despliega en esta experiencia se agiganta por la inexistencia del evento más que como noticia en los diarios, pero aparece también en las antes analizadas.

Por otra parte, la constitución irónica respecto de la figura romántica del creador ya estaba presente en el *ready made* de Duchamp; de modo que ese artista se había constituido antes como “productor crítico”, porque al instalar un nuevo modo de hacer arte, critica los modos anteriores y reflexiona –sostenido por la palabra de un manifiesto más que por el dedo que señala en sí- acerca de la fusión entre arte y vida. Por lo tanto, se puede considerar que el “productor crítico” es una figura de base del artista de la vanguardia, en tanto en ella se cuestiona la noción de obra de arte y el trabajo del artista tal como eran concebidos en la historia previa.

Hacia la inespecificidad del artista

La figura de artista como operador de un discurso que avanza sobre otros como la publicidad, la información o la política tematizándolos, imitándolos y mostrando sus operatorias, parodiándolos y deconstruyéndolos hasta ampliar las fronteras de lo considerado artístico, generó algunas voces que se lamentan por la pérdida de especificidad de una práctica social que –respecto de su definición histórica- hoy parece diluirse en otras. Este artista *roba* su desempeño al notario cuando su presencia física simplemente autentica la existencia del arte, al actor cuando imita y representa un rol que puede ser el de su propia tradición de artista -pero del que toma distancia al parodiarlo- y también al personaje mediático que se constituye en figura del espectáculo que se da a la

⁴ Ha sido Jean Marie Schaeffer (1987 [1990]) quien, retomando aportes como los de Charles Sanders Peirce, define a la fotografía como un signo icónico-indicial en el que el índice lo convierte en signo de existencia, de modo que el objeto que aparece en la imagen debe ser concebido como habiendo estado presente en el momento de la toma.

⁵ Recordar por ejemplo el famoso afiche del inglés Hamilton en forma de collage titulado “Just what it is makes today’s houses so different, so appealing?” (1956)

⁶ Tomo este concepto de un trabajo de Steimberg y Traversa (2000) y lo desarrollo en “Escenas de una lucha estilística” (Koldobsky 2002), en el que se describe la conformación de la escena del arte en la vida mediática argentina de la década del sesenta como una lucha de estilos en la que aparecen diversas figuras de artista y también de crítico de arte.

adoración pública de los otros. Este artista que opera con los géneros, medios y lenguajes de su contemporaneidad, es un crítico o incluso un analista de los nuevos lugares del arte en la vida social y de esos otros discursos sociales en el arte.

Los modos de la inespecificidad del artista a partir de las vanguardias

Si, como se ha intentado demostrar, gran parte de los cambios respecto de la figura del artista a partir del cuestionamiento de la obra de arte como objeto único producido manualmente apuntaron a cuestionar también la figura del “artista creador” que se terminó de consolidar durante el Romanticismo, ello permite demostrar que no hay una esencia ni una propiedad ontológica en la noción de artista, sino más bien se trata de una construcción histórica que, en tanto tal, no se puede naturalizar.

Ya se ha dicho antes que la ironía respecto del artista creador es producto del hecho de que en el *dadaísmo* de Duchamp el objeto que es la obra no es producido por el artista, pero ese gesto es llevado más lejos con el arte de acción en el que no hay objeto en absoluto. Ello no inhibe sin embargo el hecho de que las figuras de artista que se constituyen a partir de esos cambios son a su vez posibles por el “artista creador”, que comenzó a marcar un proceso de subordinación del hacer artístico en tanto desarrollo de un lenguaje específico (pintura, música, literatura, teatro por ejemplo), al concepto de creación sin especificidad. Esa noción de artista que emerge en el siglo XVIII no da cuenta de una especificidad desde su misma denominación, lo que la distancia tanto de la figura del artesano presente hasta la Edad Media -figura que se definía a partir de un saber hacer específicamente técnico y que incluía antes que nada trabajo físico- como del profesional liberal definido para los pintores a partir del Renacimiento, cuyos servicios son convocados de todos modos por la definición de esa especificidad.

Esa noción genérica de artista se presenta como tan eficaz, que en poco tiempo los productores de todos los lenguajes artísticos reclaman esa denominación -que permite *despegarse* del hacer- para sí. De la figura de artista genérica a las diversas posibilidades de producción artística de las artes visuales del siglo XX no hay por lo tanto un abismo, ya que es su diversidad la que provoca la imposibilidad de definir al artista a partir de la noción clásica de *tekhné* y respecto de un lenguaje o una materialidad específica. De allí se concluye que, a pesar de la posición irónica que esas vanguardias adoptan respecto de la creación, sólo son posibles por ella⁷. Es decir: la figura del “productor crítico” que se definió a partir de esas vanguardias, es deudora del artista creador que a su vez ironiza⁸.

A pesar de que la figura del productor crítico está posibilitada por la independización del artista de su experticia material y respecto de un lenguaje, ya que lo que prima es la capacidad de creación –sin medio predeterminado, sin aprendizaje, sin oficio-, hay una diferencia importante entre ella y la figura del artista creador: éste surge cuando la sociedad moderna define la autonomía del arte y su especificidad como sistema diferenciado de otros como la ciencia, la política o la religión. Esa figura de artista creador tenía entonces esa salvaguarda de especificidad.

⁷ Jean Marie Schaeffer analiza el modo en que en gran parte de la escritura de los artistas de la pintura abstracta también está presente una justificación ontológica de su obra, lo que se sostiene en la teoría especulativa, producto del Romanticismo estético. Es un ejemplo *De lo espiritual en el arte*, en el que Kandinsky fundamenta el objeto de la pintura abstracta como la voluntad de “no representar (...) más que lo Esencial Interior, por la eliminación de toda contingencia externa” (citado por Schaeffer, 1999, [1992]: 446). De este modo, la abstracción se justifica como la representación de una esencia interna del artista, es decir la expresión de la subjetividad que es central en la figura del artista creador.

⁸ También el lugar de celebridad pública que algunos artistas del siglo XX han ocupado se puede explicar desde aquí, como *derrame* de la sacralización por la filosofía romántica del arte, y especialmente de su productor, el artista.

En cambio, lo que ponen en escena las vanguardias es la diversidad de modos posibles de “hacer arte”, diversidad que sin embargo se puede subsumir en un eje en el que se ubican las vanguardias en su totalidad, y cuyos extremos son la defensa de la especificidad del trabajo artístico y su abandono. Ese eje permite graficar la tensión entre dos posiciones que el arte contemporáneo no ha resuelto: la de defensa de la autonomía del arte y la de su cuestionamiento⁹ (Koldobsky 2008). Entre las vanguardias que defienden la autonomía artística se encuentran algunos movimientos de la abstracción pictórica que culminaron con la tesis del arte puro o del arte cuyo tema son sus propias condiciones de producción (Greenberg, 1961). Esos movimientos mantuvieron el lenguaje pictórico y, a diferencia de otras vanguardias, se presentaron incluso como corolario de la estética moderna¹⁰. Entre ellos y los fenómenos del arte efímero o de acción focalizados en este trabajo, se observa la tensión entre un arte definido como autónomo y otro que por el contrario, en su búsqueda de fundirse con otras zonas de la vida social, presenta un hacer que se escapa de la especificidad lingüística.

La pintura de la que surge la tesis de Greenberg se denominó *expresionismo abstracto* en Estados Unidos (aunque el propio Greenberg no estuviera de acuerdo) e *informalismo* en Europa y Argentina, a partir del fin de la segunda guerra mundial. Entre ese pintar –que la mayor parte de las veces fue un chorrear o un gotear, pero que no impidió que a sus hacedores se los denominara *pintores*- y el hacer involucrado en el arte de acción en particular o en el arte efímero y conceptual en general, las diferencias son de un orden que impiden definir sólo *una* figura de artista de la segunda mitad del siglo XX, aunque se puede decir que la caracterización del *productor crítico* que se propuso aquí a partir de Duchamp es pertinente también para una pintura que, sin abandonar el lenguaje, cuestiona sin embargo no solamente la noción de representación, sino la de cuadro de caballete y la de imagen en general, en tanto borra la delimitación entre figura y fondo y las direcciones básicas del plano pictórico, como el arriba-abajo y derecha-izquierda¹¹. Es más, como se ha podido observar en el desarrollo de este trabajo, incluso dentro de la corriente artística vinculada con el arte pop y el arte de acción cercano, entre nosotros, al Instituto Di Tella, se constituyen tanto una figura de artista *en presencia* como otra que no se encuentra en presencia sino *en ausencia*, aunque representada de alguna forma en la obra.

Ahora bien: es la diversidad de modos de hacer arte de la segunda mitad del siglo XX, que hace convivir una figura de artista *en presencia* con otra que no se encuentra en presencia sino *en ausencia*, la que exige avanzar en la definición de inespecificidad del artista.

⁹ La tensión entre autonomía y no autonomía del arte como efecto de las vanguardias es postulada en “Un efecto de las vanguardias” (Koldobsky 2008). Allí se apunta sin embargo también que, siguiendo la tesis de Wölfflin de que las obras de las artes visuales se refieren más las unas a las otras que a la realidad, el arte del siglo muestra que no es posible dar cuenta de los cambios sino es en lo que podría llamarse un análisis interno del arte en tanto sistema, ya que es allí donde se observa cómo algo es consecuencia de una oposición o semejanza respecto de algo anterior. Es decir, si bien la tensión entre autonomía y no autonomía sigue vigente, ella se da en el marco de un proceso en que la producción artística funciona siempre como respuesta al arte producido antes.

¹⁰ Clement Greenberg describe el proceso del arte moderno (no solamente en pintura sino también en música y literatura) como un camino de autopurificación por el que “las convenciones no esenciales para la viabilidad de un medio artístico se desechan en cuanto son detectadas” (2002, 1961: 235).

¹¹ Si bien la abstracción pictórica de la segunda mitad del siglo XX se constituye sobre los pasos dados por ciertas vanguardias históricas como el constructivismo, el rayonismo o el neoplasticismo, en casos como el expresionismo abstracto, el informalismo o la denominada pintura de campos de color la ruptura con la delimitación entre figura y fondo y con las direcciones básicas del plano pictórico la llevan más lejos que las producidas por las vanguardias históricas.

El abandono de la especificidad del artista se produce en dos niveles relacionados entre sí. El primero –como se dijo- es el del abandono de un lenguaje específico, lo que imposibilita dar cuenta de un hacedor en relación con un trabajo, con una determinada materia, que se traduzca en una *tekhné*. Ya no sólo no se puede identificar al artista con la pintura o la escultura, es decir con el término pintor o escultor, sino que no se lo puede identificar tampoco con la producción manual de un objeto no preexistente. Por lo tanto, su trabajo no está determinado ni por una materia ni por un lenguaje, lo que lo aleja cada vez más de la condición material privilegiada en la figura del artesano.

El segundo nivel de pérdida de la especificidad ya no es provocado por negación o abandono, sino por extensión o adjunción: los modos de hablar de las cosas del mundo que pone en juego el arte ya no son del orden de la representación visual que constituye testimonios. Es decir, no implican por ejemplo en el arte *pop* solamente una tematización de la emergencia de los medios masivos en la vida cotidiana, sino también, y además, una captura de sus operatorias productivas e incluso de sus lugares de exhibición y circulación: un póster para la calle es producido como póster y ubicado en el espacio urbano (*¿Por qué son tan geniales?*), una crónica informativa de un evento es construida como tal y difundida en los medios gráficos (*Happening para un jabalí difunto*), por ejemplo. Esa operatoria hace opaca la referencia y provoca, como ya lo decía Oscar Masotta en 1967, que el pop se constituya como “crítica radical a todo realismo del objeto; un arte que piensa el objeto como irremediabilmente mediatizado por los lenguajes”. (2004; 1967:187).

Si bien se podría objetar que las alegorías políticas sobre el gobierno de María de Médicis en la pintura de Rubens o las irónicas miradas de Velázquez acerca de la corona española hacían algo más que funcionar como testimonio visual de lo real, ellas no involucraban sin embargo otros soportes y lenguajes que no fueran la pintura, por lo que se mantenían en el terreno del arte. El artista de las neo vanguardias de la década del sesenta funciona en cambio como operador de un discurso que avanza sobre otros como la publicidad, la información o la política, tematizándolos, imitándolos y mostrando sus operatorias, parodiándolos y deconstruyéndolos hasta ampliar las fronteras de lo considerado artístico. Como decíamos antes, *roba* su desempeño al notario cuando su presencia física simplemente autentica la existencia del arte (Alberto Greco en el *Vivo dito* de 1962 por ejemplo), al actor cuando imita y representa un rol que puede ser el de su propia tradición de artista -pero del que toma distancia al parodiarlo- (el mismo Greco en el happening *Mi Madrid querido*, en 1964) y también al personaje mediático que se constituye en figura del espectáculo que se da a la adoración pública de los otros (Puzzovio, Giménez y Carlos Squirru en el póster de 1965 *¿Por qué son tan geniales?*). Este artista que opera con los géneros, medios y lenguajes de su contemporaneidad es un crítico o incluso un analista de los nuevos lugares del arte en la vida social y de esos otros discursos sociales en el arte.

Estos desplazamientos y yuxtaposiciones se mantienen aún hoy, especialmente en torno del arte multimedia o el arte vinculado con las nuevas tecnologías. A la figura de artista colectivo de las artes industriales (comenzando por el cine), se ha sumado en las últimas décadas el concepto de obra inacabada, aunque no ya al modo de la formulación de obra abierta de Umberto Eco, que se completa con la interpretación en la recepción, sino efectivamente inacabada, disponible para una acción no producida en términos de continuidad interpretativa por los otros. Esos receptores que, ocupando un nuevo lugar de productores, lo harán definiendo nuevos modos de inespecificidad.

Bibliografía

- Barthes, R. (1968) "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós comunicación, 1999.
- Carlón, M. (1994) *Imagen de arte/Imagen de información*. Buenos aires, Atuel.
- Giunta, A. (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Greenberg, C. (2002, 1961) *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona, Paidós
- Guasch, A.M. (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza forma.
- Heinich, N (1996) *Être artiste*. Paris: Klincksieck.
- Koldobsky, D (2008) "Un efecto de las vanguardias", Revista *Figuraciones* n°4, www.revistafiguraciones.com.ar
- (2003) "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta", *Figuraciones n°1/2*- Área transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA), Buenos Aires: Asunto impreso.
- (2002) "Memoria mediática versus arte efímero" y "La figura de autor en el arte de acción", en *ENIAD 2002*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (2002) "La crítica de artes visuales en su sistema". Revista *Otrocampo.com*
- (2000)"Notas sobre artes visuales en la prensa escrita. Entre la crítica y el comentario". 5º Jornadas latinoamericanas de Investigadores en Ciencias de la Comunicación. Santiago de Chile
- (1999) "Obra/cuerpo de los artistas plásticos. Tendencias de fin de siglo". 4º Congreso Internacional de la Asociación latinoamericana de Semiótica, La Coruña, España.
- Koldobsky, D. Y López Barros, C. (2001) "Algunas rupturas en el arte de acción". Séptimo Congreso Internacional de la Asociación de Semiótica visual. Universidad de Laval, Québec, Canadá.
- López Anaya, J. (1997) *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- López Barros, C. (1998). "Cuerpos de happening".
- Masotta, O. Estudio preliminar de Ana Longoni (2004) *Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa
- Schaeffer, J. M. (1990,1987) *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.
- (1999,1992) *El arte de la edad moderna*. Caracas: Monte Ávila.
- Schaeffer, J. M. y Flahault, F. (1996) *La création*. Revista *Communications*. Paris: Seuil.
- Steimberg, O. (1996, 1989) "En la línea de los discursos interrumpidos", en Steimberg, O. y Traversa, O: *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- Steimberg, O. y Traversa, O (1996) "Estilo de época y comunicación mediática", en *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- (2000) "Medios, arte y política: rupturas manifiestas y continuidades silenciosas en metadiscursos mediáticos". Universidad de Buenos Aires, Informe de investigación y desarrollo Ubacyt.
- Verón, E. (1987) *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa

ABSTRACT

La emergencia de la figura del artista creador, en el siglo XVIII, significó un primer paso hacia la pérdida de especificidad autoral, ya que implicó el abandono del privilegio del trabajo y del concepto de *teckné* que caracterizaba al artesano, e incluso se definió más allá de una especificidad de lenguaje o discursiva.

En el siglo XX, el creciente desarrollo tecnológico, el cruce de los lenguajes artísticos y mediáticos y la aparición y desarrollo de lenguajes que se caracterizan por modalidades de producción industrial, han contribuido a nuevas definiciones de la instancia autoral, que

muchas veces cuestionan esa figura de artista creador definitivamente instalada con el Romanticismo.

En este trabajo se examinarán algunas de las transformaciones que provocan en la definición del autor las crecientes combinatorias entre lenguajes y medios masivos, tomando como caso un conjunto de experiencias de las artes visuales argentinas de la década del sesenta vinculadas con el arte de acción y el arte conceptual.

DATOS BIOGRÁFICOS

Daniela Koldobsky: Licenciada en Historia de las Artes visuales, entregó la tesis de la maestría en Estética y Teoría de las artes de la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes artísticos en la carrera de Crítica de artes del IUNA y en su posgrado, es profesora en la carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA y en la UNGS. Doctoranda de la UBA, se ha dedicado a investigar la figura del artista y la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años sesenta, con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Dirige investigaciones y participa de grupos de investigación en la UBA y el IUNA y ha publicado entre otros: "Un efecto de las vanguardias" (2008), "Memoria mediática versus arte efímero" (2008), "El metadiscurso de las artes visuales a partir de las vanguardias" (2007), "Escenas de una lucha estilística" (2003), y "La crítica de artes visuales en su sistema" (2002).

Dirección: Nicaragua n° 4448, 2° B

Te: 3526-7591

Email: dkoldobsky@hotmail.com