

# De los silencios *en* la crítica al silencio *de* la crítica

**Daniela Koldobsky**

Magíster en Estética y Teoría de las Artes y Licenciada en Historia de las Artes visuales. UNA y UBA

**Con el fin de la modernidad la crítica de las artes visuales habría abandonado su utopía de formación democrática y universal acerca del arte y del lugar que este debía ocupar en la vida de los ciudadanos, proyecto con el que habría surgido durante el siglo XVIII. El artículo defiende esta tesis analizando algunos “silencios” presentes en la crítica mediática argentina de los años '40 y '60 del siglo pasado, con persistencias hasta la actualidad, para finalmente preguntarse y discutir si la crítica de arte es un género de los medios masivos y/o del mundo moderno.**

En 2010 concluía un artículo titulado “Las críticas expansiones de la crítica” del siguiente modo:

*La expansión y complejización de la discursividad que tiene como objeto a las artes visuales no parece haber determinado sin embargo la desaparición de la crítica, y tampoco lo ha hecho la dificultad del ejercicio de la dimensión valorativa provocada por la crisis de la Estética normativa. Que ello ocurra en cambio como consecuencia de la crisis de la prensa impresa o de la expansión de las nuevas formas de discursividad en Internet puede depender de dos rasgos de los medios masivos que cuestiona la comunicación en red: la profesionalización y la especialización. Si este cuestionamiento pone en jaque la constitución de la crítica profesional como articuladora*

*entre el discurso especializado y el conocimiento social es quizás el momento de comenzar a hablar ya no de expansiones de la crítica sino de expansiones críticas (Koldobsky, 2010).*

En aquel momento me preguntaba por la crítica en el marco de una crisis general de lo que se podría definir como el discurso cultural intermediario provocada por ciertas cuestiones propias del campo del arte contemporáneo -como sus redefiniciones y corrimiento de fronteras-, otras más generales de época -la convergencia de saberes especializados y no especializados con la valoración positiva de los segundos, cierta renuncia a la utopía de la responsabilidad de la prensa en la formación cultural- y otras de las nuevas formas de discursividad en la red -el creciente abandono del hábito de la lectura de diarios, la expansión de la opinión no especializada y no profesional-. Más adelante, esa pregunta comenzó a plantearse de modo más general y a su vez, más específico: ¿es la crítica de arte un género de los medios masivos?; y ¿es la crítica de arte un fenómeno moderno?

En ese y otro trabajo anterior (Koldobsky, 2007) planteaba, sin embargo, que en lo que se puede definir siguiendo a Genette (1962) como la metatextualidad del arte en general y de las artes visuales en particular, a lo largo del siglo XX se sucede una serie de fenómenos que comienza a modificar la escena de su discursividad social. En primer lugar, por la aparición de nuevos discursos que no necesariamente ocupan espacios sociales diferenciados respecto de la crítica, como el manifiesto artístico y el más reciente de la curaduría. En segundo lugar, porque entre los discursos acompañantes del arte existentes se producen reacomodamientos y desplazamientos. En el artículo de 2010



postulaba que esos fenómenos forman parte de un proceso de expansión y complejización del universo metatextual de las artes visuales y concluía que ese proceso no había determinado sin embargo la desaparición de la crítica.

Durante ese proceso, en la crítica de artes visuales argentina en particular, y en el campo más amplio de la textualidad respecto del arte también, se pueden describir a su vez silencios que no operan del mismo modo o producen los mismos efectos, y se puede decir en contrario también -y esto es coherente respecto de la expansión y complejización de la que se hablaba antes- que en ciertos momentos desde su aparición como género moderno -especialmente en el período de vanguardias y neovanguardias-, la crítica ha pretendido llenar todos los espacios, de un modo que parece contraponerse al del silencio.

En este trabajo examinaré diversos modos del silencio en la crítica de artes visuales argentina desde la década del cuarenta hasta la actualidad, recuperando para ello escrituras propias anteriores<sup>1</sup> y de otros autores, en las que se configuran diversas formas de silencio, pero también otras en las que se observa la creciente dependencia de ese discurso acompañante del arte que fue definido como metatextual. De allí que este trabajo no hace más que, en principio, reunir un conjunto de formulaciones previas e intentar, hacia el final, recuperar las preguntas respecto de si la crítica es un género de los medios masivos y si pertenece a una discursividad moderna. Esas preguntas remiten ya no a silencios puntuales, es decir, a los *silencios en la crítica*, sino al *silencio de la crítica*.

---

<sup>1</sup> Me he ocupado especialmente de la crítica periodística no especializada en diarios y revistas de actualidad en los siguientes trabajos, la mayor parte de los cuales aparecen citados aquí: "La crítica de artes visuales en su sistema" (2002), "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta" (2003), "Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias" (2007), "Las críticas explosiones de la crítica" (2010), "La agenda cultural en la era del networking" (2013) y "Oscar Masotta: los efectos de un silenciamiento" (2014, escrito en conjunto con Claudia López Barros).

<sup>2</sup> Sobre los roles y las figuras de la crítica argentina de los sesenta volveré en el punto 4.

### 1. Un crítico se llama a silencio. Romero Brest y los comienzos del arte concreto

Si bien se recuerda a Jorge Romero Brest por haber sido un crítico de arte central en el campo del arte argentino especialmente en la década del sesenta -cuando al frente del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y en la palabra pública impulsó al arte de vanguardia, configurando así una modalidad de la crítica plenamente moderna<sup>2</sup>- su trayectoria como crítico había comenzado décadas antes, siendo un momento importante su fundación en 1948 de la revista de artes visuales *Very Estimar*.

Sin embargo, Florencia Suárez Guerrini apunta en relación con el reclamo de proveer al juicio crítico de herramientas teóricas que Romero Brest hacía en 1949 a propósito del primer Congreso Internacional de Crítica de Arte:

*[...] a mediados de los años cuarenta habían surgido en Argentina movimientos vanguardistas de tendencia abstracta, sobre los que Romero Brest no emitirá juicio hasta varios años después. Si bien la suspensión del juicio, -momentáneo o permanente-, puede admitirse dentro de los comportamientos esperados de la práctica crítica, especialmente respecto de la producción artística contemporánea, resulta elocuente frente al reclamo que el crítico dirige al Congreso. Podría pensarse, entonces, que en el horizonte de esos reclamos, el interés por "dilucidar el fenómeno abstracto" y por proveer al juicio crítico de herramientas teóricas, estaba el propósito de hacerse de un aparato crítico para empezar a pronunciarse (Suárez Guerrini, 2012).<sup>3</sup>*

La suspensión del juicio que se plantea en Romero Brest (y en otros críticos argentinos) ante el desconcierto generado por el surgimiento del arte concreto constituye un silencio significativo, especialmente porque "desde sus inicios en la



crítica de arte, en los años treinta, Romero Brest otorgaba al crítico el rol de guía del público para enfrentar y ayudar en la comprensión de las tendencias contemporáneas" (Suárez Guerrini, 2012). Se puede decir entonces que durante ese período Romero Brest vio sin estimar<sup>3</sup>, desmintiendo no sólo la doble dimensión informativa evaluativa que sostiene la especificidad del discurso crítico, sino su propia definición respecto de cuál debía ser el rol de la crítica respecto del arte contemporáneo.

## 2. Las artes visuales se hacen tapa: entre la visibilidad y el silenciamiento

En el artículo "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta" (Koldobsky, 2003, 2008) reconocía en la década del sesenta una situación cuasi paradójica. Por un lado el arte de vanguardia aparece en la tapa de revistas de actualidad como *Primera Plana* (tapa del número 191, agosto de 1966, dedicada a los artistas del Pop, o del número 333, de mayo de 1969, dedicada a "La muerte de la pintura"), con un grado de visibilidad que luego ya nunca tuvo en la prensa de información general. Por otro, en las notas y en las secciones de arte cierta crítica<sup>4</sup> ejerce una resistencia respecto de esa actualidad artística, que en ese artículo era definida como "estrategia de silenciamiento" en tanto "alude al contendiente estilístico sin nombrarlo o, en su extremo, prescindiendo de su existencia". Ejemplos como los de Héctor Basaldúa, en la nota "Muerte y transfiguración de la pintura", que describe a los artistas en "la búsqueda de un lenguaje personal, atento y lúcido

con respecto a la problemática contemporánea pero ajeno a desbordes *actualizantes*" o "con un fuerte acento personal, alejado de los artistas que hoy buscan desaparecer detrás de sus obras y hacer de ello una teoría" (*Primera Plana* n° 333, mayo de 1969). En este fragmento se observa una mirada levemente amarga frente a las transformaciones que vienen sufriendo las artes visuales, pero no se explica cuáles son los "desbordes actualizantes" ni quiénes y de qué modo buscan "hacer de sus obras una teoría". Frente a ese silencio es bienvenido el recurso de la ironía, presente en un largo balance de la actividad artística del año 1965 en la revista *Panorama* que dedica sólo un párrafo a la vanguardia:

*Cabe recordar la pobreza de algunos envíos al Premio Palanza, con un Clorindo Testa emparentándose lamentablemente con la estética del "Di Tella Park", o*

*Para colmo de males, ha comenzado a circular la peregrina teoría, sostenida por el adalid de esos movimientos –"los happenings de imitación"–, Jorge Romero Brest, de la "precariedad de la obra de arte" (revista *Panorama*, 1965).*

Esa ironía prescinde de todos modos de la argumentación, dando como resultado una valoración negativa no del todo explicitada, pero que niega a esos fenómenos el estatuto de artísticos.

La búsqueda de impedir la visibilidad o, por lo menos, de deslizar la crítica al estatuto artístico de los fenómenos de vanguardia que parece estar presente en estos fragmentos convive, sin embargo, en la prensa de los sesenta con la defensa de un arte de vanguardia que a su vez se muestra en tensión con otros, con lo que el interés de la observación de esta escena está en que se configura no sólo en tensión entre diversas posiciones sino explicitando esas diferencias, hasta configurar un mapa complejo y divergente de las artes visuales argentinas del período.<sup>5</sup> Ejemplo de esto último es la convocatoria a las palabras de Jacoby, en el mismo número 333 de *Primera Plana*:

<sup>3</sup> Tomo esta definición de la intervención de José Fernández Vega en el debate "Lecturas críticas" organizado en la Fundación Descartes, en 2002, a propósito del libro de Andrea Giunta *Vanguardias, internacionalismo y política*. Reproducido en: <http://www.descartes.org.ar/murci13/respuestas.html>

<sup>4</sup> Se alude más bien a la crítica profesional de medios, que se pretende *equidistante* frente a los diversos fenómenos que están ocurriendo en la escena del arte de Buenos Aires.



*Roberto Jacoby, 24, uno de los adalides de Experiencias 68, defiende el viraje de las artes plásticas hacia lo conceptual. Supone que la primera oleada de invasores del Di Tella (Minujín, Puzovio, Stoppani, Rodríguez Arias) vivían “la contradicción de estar en contra de la sociedad y de querer, al mismo tiempo, ser aceptados por ella. Otros como Ruano, Margarita Paksa, o yo mismo, pretendíamos que la sociedad cambie. Los primeros matan el arte, no para destruir el engranaje sino para confirmarlo. Ese es el camino que Romero Brest ha llevado hasta sus últimas consecuencias: legalizar y estetizar el sistema capitalista.”*

### 3. Otro modo del silenciamiento: la escasa recuperación del Oscar Masotta crítico de arte

El año pasado, 2014, publicamos con Claudia López Barros un artículo titulado justamente “Oscar Masotta: los efectos de un silenciamiento”, en el que recuperábamos un planteo de 2004 de Ana Longoni acerca de las “pugnas, dispares evaluaciones e incluso silenciamientos” de la escritura y la palabra pública de Masotta respecto del arte de vanguardia (2004: 10). Allí marcábamos que esa situación continuaba del mismo modo diez años después, y nos planteamos cuáles eran los efectos que ese silenciamiento provocó en su momento, y todavía provoca hoy en la historia y la teoría del arte contemporáneo. Más allá del silencio respecto de la autoría de nociones clave para la comprensión de las transformaciones que se estaban produciendo en el arte de los sesenta como la de desmaterialización (que Masotta planteara antes de la publicación del influyente libro de Lucy Lippard *Six years: the dematerialization of the art object* en 1973), nos interesaba marcar los silencios respecto por ejemplo de perspectivas

absolutamente novedosas sobre el pop art, en un tiempo en que se lo reconocía como un regreso a la imagen representativo mimética. De un modo que en ese momento no fue comprendido y tampoco recuperado por ejemplo por Hal Foster cuando tres décadas después presenta una tesis semejante, Masotta planteaba en 1967 que, por lo contrario, el pop se constituía como crítica radical a todo realismo.

Remitimos a la lectura de ese texto que se encuentra *on line* para completar la argumentación, pero concluíamos allí que:

*[...] la originalidad y novedad de las proposiciones de Masotta respecto del arte contemporáneo no pudieron ser comprendidas en su momento y tal vez tampoco lo son cabalmente hoy. Si -como se intentó demostrar aquí comparando algunas de ellas con aportes que ocupan un lugar central en la teoría del arte contemporáneo, pero que fueron realizados varias décadas después- esas proposiciones se hubieran recuperado en su momento histórico y en los centros del arte de modo productivo y no como citas extemporáneas, probablemente la teoría del arte contemporáneo sería más rica y sólida de lo que ya es (Koldobsky y López Barros, 2014).*

Respecto de los silencios críticos descriptos antes, el de Masotta puede ser planteado como más macro y con efectos más duraderos por lo que en 2003 planteaba como su posición de crítico productor de teoría (Koldobsky), que excede ese anclaje en el presente que Roland Barthes le reconoce a la crítica (1964). Entiendo que eso mismo lo hace especialmente nocivo. En el primer caso la suspensión de juicio que necesitó Romero Brest respecto del arte concreto en los años cuarenta era compartida por la crítica en general y fue explicitada por él. En el segundo, el silencio respecto de algunas vanguardias contemporáneas ejercido por cierta crítica de la década del sesenta, se confronta con el lugar de privilegio que ellas obtenían en buena parte de la

<sup>5</sup>En el trabajo de 2003 describía tres modalidades enunciativas ejercidas por la crítica periodística del período: el silenciamiento, la convivencia dialógica y la confrontación.



prensa y con la presencia de posiciones contrarias, como la ejercida por la palabra de Jacoby antes citada y sobre la que se vuelve en el punto siguiente. Así, configuran de algún modo la historia de la crítica de artes visuales y de la escena ampliada del arte argentino en buena parte del siglo XX. En cambio, y a diferencia del temprano reconocimiento que tuvo Masotta como introductor de Lacan en lengua española o como una de las primeras voces que tomaron a la historieta como objeto de estudio, el silenciamiento respecto de sus proposiciones respecto del arte de los sesenta -y tomo un término que no le hubiera resultado ajeno- sólo se mantiene como síntoma.

#### 4. Lo opuesto al silencio: la inevitabilidad de la crítica de artes visuales en las vanguardias

En 1975, en un libro fulminante e irónico titulado *La palabra pintada (The Painted Word)*, Tom Wolfe se escandalizaba por el lugar fundamental que había adquirido la teoría del arte especialmente en Nueva York luego de la segunda guerra mundial, hasta el punto de que según el autor, ella pasaría a la historia en lugar de las producciones de los artistas de la época. A ese arte Wolfe lo denomina literario, no ya porque representara escenas tomadas del discurso literario sino porque su reconocimiento y éxito dependían más que nunca de la palabra de críticos-gurú tan influyentes como Clement Greenberg, Harold Rosenberg o Leo Steinberg.

Aquello que escandalizó a Wolfe tiene su lógica, dado que las vanguardias artísticas provocaron serios fenómenos de ruptura de la circulación discursiva, generando imprevisibilidad e impidiendo el reconocimiento de su producción en términos de

discurso artístico. La emergencia de los manifiestos artísticos es la primera muestra de la dependencia del arte respecto de un discurso acompañante que, como apuntaba al principio, fue parte de un proceso que implicó a su vez desplazamientos y reacomodamientos en los ya existentes: la crítica artística por una parte y la estética, la teoría y la historia del arte por otra.

La visibilidad del arte de vanguardia en la tapa de las revistas argentinas de actualidad de los sesenta y la presencia de la palabra pública de la crítica es parte del fenómeno descrito por Wolfe, que incluye a su vez desplazamientos y solapamientos en las figuras de la escena argentina: emerge por un lado lo que definí como productor crítico, en la medida que el artista funciona como productor de obra y a su vez crítico de su estatuto, además de ejercer la palabra pública tanto en el manifiesto como en las secciones de arte de la prensa especializada y no especializada. Por otro lado, aparece un crítico que más que tomar distancia de los fenómenos para evaluarlos, se convierte en el más importante impulsor de una corriente artística de vanguardia, cuyo caso paradigmático es el citado Romero Brest, pero también otro del que el mejor ejemplo es Masotta, cuyo discurso:

*se conformaba con intertextos provenientes de la semiótica o la incipiente teoría de los medios. [... Además] esas intervenciones eran contemporáneas a la producción artística, lo que [ ...] las ubicaba temporalmente más cerca de la crítica que de la producción teórica, siempre desplazada respecto de los fenómenos de los que da cuenta (Koldobsky y López Barros, 2014)..<sup>6</sup>*

#### 5. Nuevos silencios: la crítica de artes visuales abandona la dimensión valorativa

Cuando según Arthur Danto hubo culminado lo que precisó como “La era de los manifiestos”, es decir, entrando en lo que se puede

<sup>6</sup>Tomo una nota del artículo citado de 2014 respecto de que el propio Masotta señalaba la incapacidad de la crítica argentina de abordar la novedad. Eso lo diferenciaba también de figuras centrales como el citado Romero Brest, cuya inserción institucional en la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella lo ubicaba en un rol de gestor e impulsor de esa novedad antes que en el de analista.

definir como la crisis de lo moderno o incluso la Posmodernidad (que el propio Danto prefirió nombrar en el mundo del arte como la posthistoria), la crítica de artes visuales deja de ocupar un lugar central respecto de las posiciones y disputas del arte contemporáneo, hasta observarse en ella primero una percepción mucho más laxa e incluyente frente a la pertenencia o no al arte de los fenómenos que aborda, y en segundo lugar, hasta abandonar la dimensión valorativa<sup>7</sup>, que forma parte de su especificidad discursiva desde su emergencia como género escritural en el siglo XVIII.

En *El fin de la modernidad* (1985), Gianni Vattimo postula el pasaje de la Estética a la Historia del Arte, y en *Después del fin del arte* (1997) el citado Danto plantea la crisis de la Estética normativa. Para el primero, las redefiniciones de arte y de obra que se impusieron a partir de las vanguardias provocaron la dificultad del ejercicio de las dimensiones normativa y prescriptiva, centrales en la constitución de la Estética moderna, pero también provocaron la crisis de la recepción artística en términos gustativos. Según Danto, en la era de las vanguardias la crítica de arte juzgaba las obras según una ideología que producía una “distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y el resto, considerado no auténtico” (1997, 2003: 69); mientras que en el período posthistórico la crítica debe ser tan pluralista como el arte lo es. En ambos autores la mirada está puesta en los cambios producidos en el discurso que tiene como objeto al arte en general, y la idea de crisis aparece ligada a la Estética por su rol normativo en el mundo moderno. Esto, en el

caso de Danto es visto como liberador en tanto implica la aceptación del pluralismo del arte y por lo tanto, de la palabra sobre él. En ese sentido, la crítica de arte, dado su anclaje en el presente y su focalización sobre fenómenos específicos, se encontraría en mejores condiciones de abordar esa convivencia de la diversidad.

Sin embargo, y a diferencia de Danto, entiendo que el creciente abandono de la dimensión valorativa o evaluativa en la crítica de las artes visuales, más que permitirle ser pluralista, es indicador de su crisis como discurso intermediario, y probablemente es parte del fenómeno más englobante que trataré en el siguiente apartado.

## 6. ¿Es la crítica de arte un género de los medios masivos y del mundo moderno?

Dado que la crítica -y especialmente la crítica de artes visuales en la prensa argentina- ha sido como se pudo observar un tema recurrente en mi escritura desde hace catorce años, para responder a la pregunta final de este trabajo recupero una serie de rasgos sobre los que me he focalizado en tanto entiendo que definen su especificidad desde su surgimiento en el siglo XVIII:

-La crítica es un género metatextual en tanto tiene como objeto no a las cosas del mundo sino a otros textos, en particular los del arte.

-A pesar de que presenta otras dimensiones discursivas como la normativa, la prescriptiva, la genética y la performativa (Koldobsky, 2002), la crítica se caracteriza fundamentalmente por un funcionamiento informativo/valorativo. En 2002 prefería hablar de dimensión descriptiva en lugar de informativa con el objeto de acentuar la constitución de una palabra experta que

<sup>7</sup>No ocurre lo mismo con las críticas de cine, que mantienen su evaluación incluso en términos numéricos, ni con el campo literario, que las revistas culturales hasta la actualidad suelen esforzarse por plantear como espacio de encarnizadas disputas teóricas, estilísticas y de diagnóstico de la situación.



permitía dar cuenta de las condiciones productivas de la obra sobre la que recae, y si bien esto es fundamental, la crítica comparte con el resto del discurso informativo el recorte temático de la actualidad, es decir, está para informar acerca de un fenómeno artístico que está sucediendo ahora.

-Se conforma como discurso intermediario entre un discurso especializado y el conocimiento social (Carlón, 1994), o entre las instancias de emisión y recepción de ese discurso (Traversa, 1984). Se mantiene como intermediario incluso constituyendo un vínculo enunciativo de cofradía, de secta para iniciados, como se planteaba respecto del funcionamiento de la crítica de artes visuales (Koldobsky, 2002), especialmente por su inserción en la actualidad.

-La crítica es un género periodístico, ya que se constituyó en la creciente prensa periódica durante el siglo XVIII y mantuvo su lugar como sección fija en diarios y revistas desde ese momento. Su nacimiento se relaciona en principio tanto con la crisis de la aceptación indiscutible de un conjunto de normas estimadas como intemporales y absolutas que prescriben el deber ser de una obra, como con la valorización de lo actual y lo nuevo que a partir del siglo XVIII define a la Modernidad (Calvo Serraller, 1996 y Koldobsky, 2007).

-En tanto se conforma como género periodístico, la crítica de arte forma parte del funcionamiento “de uno a muchos” que entre otros Carlos Scolari señala como propio de los medios masivos (2008). Eso la constituye como una palabra profesional (es decir, es interna al medio) y experta (Koldobsky, 2010), lo que implica según Henry Jenkins retomando a Peter Walsh, un cuerpo definido de conocimientos que puede ser dominado por un individuo, la diferenciación de un “interior” y un “exterior” entre los que saben y los que no, un conjunto de reglas establecidas por las disciplinas científicas respecto del acceso y el procesamiento de la información, y finalmente una acreditación que en principio

está dada por la institución formal de educación por la que los expertos han pasado (Jenkins, 2008). Asu vez, el hecho de que la crítica se constituya como profesional, implica que esa acreditación no está dada por la academia sino por el campo más amplio y menos definido que Jorge Rivera denominó “el periodismo cultural” (1995).

- Por formar parte de los medios masivos, que según Jenkins son *medios de empuje* ya que “sus mensajes salen hacia el público tanto si éste los busca como si no” (2008: 215), la crítica se nos impone, y en el marco de otros géneros periodísticos que conforman lo que se puede denominar la agenda cultural en general, realiza las siguientes operaciones: selecciona objetos-fenómenos-eventos (de todo lo último algunas cosas); guía (ordena el cuándo ver, el dónde ver, el cómo ver), describe y evalúa, y alienta o desaconseja una elección (Koldobsky, 2013).

Lo dicho permite concluir que la crítica de arte se incluye en el horizonte a largo plazo que define el proyecto moderno por el cual participa de la búsqueda de incremento del saber y de la formación del gusto o la experiencia estética de los ciudadanos. A su vez el objetivo utópico formativo se complementa con el fenómeno de la modalización de los públicos, que sólo en parte se corresponde con lo que Eliseo Verón señala respecto de la televisión como la capacidad del control de la oferta (2013 y otros) o lo que Oscar Steimberg plantea respecto del lugar del diario como organizador de la grilla en la vida cotidiana (2002).

La convergencia de saberes especializados con no especializados, los cruces e hibridaciones entre campos, lenguajes y prácticas que caracterizan a la contemporaneidad, la valoración positiva de la opinión, que reina en los medios en red, la dificultad de estructuración de la oferta artística dada en parte por su incremento significativo y en parte por la diversidad de medios con los que se cuenta, más el abandono de las utopías de formación democrática y universal en general y respecto del



lugar que debe tener el arte en la vida de los sujetos en particular, son factores que parecen hacer a la crítica muy dependiente de los medios masivos por un lado y del proyecto moderno por otro. Más allá de las definiciones epocales, estos cambios evidentes en la formación y circulación discursiva del arte y la cultura

permiten señalar el creciente silencio de la crítica tal como se desempeñó desde su emergencia en el siglo XVIII. Nuevamente, en el marco de una expansión y complejización del funcionamiento meta, es decir en el de un discurso acompañante del arte que no se detiene, y sobre el que podemos conjeturar que no callará.

## Referencias

**Barthes, Roland** (1964) *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

**Carlón, Mario** (1994) *Imagen de arte/Imagen de información*, Buenos Aires, Atuel.

**Danto, Arthur** (1997) *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2003

**Jenkins, Henry** (2006) *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008.

**Koldobsky, Daniela** (2002) “La crítica de artes visuales en su sistema” en [www.Otrocampo.comn](http://www.Otrocampo.comn)<sup>7</sup>

----- (2003) “Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta” en revista *Figuraciones* n° 1, Buenos Aires, Crítica de Artes- IUNA y Asunto Impreso. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=43&idn=1&arch=1#texto>. Reeditado en Steimberg, Oscar; Traversa, Oscar y Soto, Marita (coord.): *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, Buenos Aires, La Crujía, 2008.

----- (2007) “Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias” en revista *deSignis* n°11, Barcelona, Gedisa.

----- (2010) “Las críticas expansiones de la crítica” en revista *Figuraciones* n°7, Crítica de Artes-IUNA, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=164&idn=7&arch=1#texto>.

----- (2013) “La agenda cultural en la era del networking” (inédito). Presentado en el IX Congreso nacional y IV internacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Mendoza.

**Koldobsky, Daniela y López Barros, Claudia** (2014) “Oscar Masotta: los efectos de

un silenciamiento”, en revista *Figuraciones* n° 11, Crítica de Artes-IUNA, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=222&idn=11#texto>.

**Longoni, Ana** (2004) “Estudio preliminar: vanguardia y revolución en los sesenta” en Masotta, Oscar: *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa.

**Scolari, Carlos** (2008) “De los nuevos medios a las hipermediaciones” en *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*, Barcelona, Gedisa.

**Steimberg, Oscar** (2002) “La reconstrucción cotidiana de la cotidianidad” en Actas del V Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica “Semióticas de la vida cotidiana”, FELS, Buenos Aires.

**Suárez Guerrini, Florencia** (2012) “Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción” en revista *Figuraciones* n° 10, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=209&idn=10&arch=1#texto>. Consulta: 25/9/2015.

**Traversa, Oscar** (1984) *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette.

**Vattimo, Gianni** (1985) *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987.

**Verón, Eliseo** (2013) “¿Seguimos en contacto?” en *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires, Paidós.

**Wolfe, Tom** (1975) *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 2004.

