

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Objetos de la crítica

n° 7

nov.2010

semestral

Secciones y artículos [2. Objetos y sujetos de la crítica]

Más allá de la sanción.
La crítica de arte argentina en la época de
su afirmación profesional

Florencia Suárez Guerrini

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

Este artículo expone algunas observaciones sobre el funcionamiento de la crítica de artes visuales en Argentina, durante la década del cuarenta, cuando la figura de crítico adquiere atributos *profesionales* y la crítica se consolida como un saber experto, diferente de otros saberes o prácticas afines como el periodismo cultural, la historia del arte y la estética. Diversos factores extratextuales, constitutivos del sistema del arte de la época, dieron impulso a este proceso de definición de la crítica, sin embargo es en las estrategias aplicadas en los textos como discurso de autoridad, donde pueden señalarse los signos de su autonomía.

Palabras clave

crítica de arte argentina-especialización- autoridad- arte moderno

Abstract en inglés

Beyond the sanction. The Argentine art criticism in the age of its professional consolidation

This article includes some comments about Argentine art criticism performance during the forties, when the critic-figure achieves professional attributes and criticism becomes an expert knowledge different from other related knowledges or practices like cultural journalism, art history and aesthetics. This definition process was promoted by extra-textual factors, but it is in the strategies applied in the texts as discourse of authority, where the signs of its autonomy can be observed.

Palabras clave

Argentinean art criticism-specialization- authority-modern art

Texto integral

Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional^[1]



- 1 Las imágenes que ilustran el artículo "El V Salón IKA, expresión de notable homogeneidad", publicado en 1963 por la revista de interés general *Leoplán*,^[2] constituyen un signo notable de la figura de crítico y de la crítica como actividad especializada que circulaba en los medios gráficos entrada la década del sesenta. Una figuración de la profesión, o del oficio, que comienza a delinearse unas décadas antes.
- 2 Las fotografías que acompañan la nota muestran a dos críticos en ejercicio: Jorge Romero Brest, uno de las figuras con mayor trayectoria en la escena del arte argentino

y Ernesto Ramallo, en ese entonces crítico del diario *La Prensa*. Las dos imágenes componen escenas similares: los críticos se sitúan entre una pintura, el objeto de su comentario, y el público, un grupo de espectadores que están como a la espera de sus juicios. Entre los espectadores se ubican algunos expertos, según informan los epígrafes: "cronistas especializados" y académicos junto con Romero Brest, en la foto de arriba y en la imagen inferior, Cayetano Córdova Iturburu, un colega del diario *El Mundo*, se dispone atento al dictamen de Ramallo. Los epígrafes cuentan además que los críticos están en plena tarea calificada: Romero Brest "analiza texturas" en la pintura de E. Ray King, mientras que Ramallo "se mete en la obra de De Monte".

- 3 Ambas escenas permiten reponer los atributos que en la época describen a la crítica como una actividad profesional. La *expertise* del crítico, sugerida a través de la figuración de un comportamiento que remite a una competencia técnica específica (analizar texturas y meterse en la pintura), también queda representada en las alusiones a su idoneidad y al dominio de un saber que lo habilita para validar el arte y que por tanto, lo coloca en una posición de jerarquía respecto de otros espectadores.

En definitiva, el ideario que reúne el artículo no hace más que condensar los atributos que usualmente se adjudican a la crítica del período moderno.

- 4 En un texto que aborda el funcionamiento de las instituciones artísticas francesas durante la modernidad, Anne Cauquelin comenta el proceso por el cual, desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, la crítica de arte va cobrando autonomía como práctica (Cauquelin 2002). En ese momento, la circulación pública del arte dejó de estar bajo la tutela exclusiva del Estado y los artistas se independizaron organizándose en asociaciones; el mercado y la oferta de exposiciones crecieron notablemente. El incremento de público que asiste a las exhibiciones de arte genera la necesidad de ordenar la producción, de establecer clasificaciones, de distinguir y jerarquizar. Así, el crítico "pasó a ser el único facultado para distribuir elogios y censuras" y surge la figura de juez del gusto.[3] En la medida en que el arte se desentiende de los temas y de los cánones académicos, la crítica abandona la descripción literaria y "debe ceder a la apreciación de la forma plástica", a generar un vocabulario específico y un abordaje visual de las obras. De este modo el crítico comienza a operar como un maestro de taller, observando y juzgando recursos técnicos como el color, la perspectiva y el modelado. Así, sigue la autora, "a los ojos del público no iniciado, se transforma en un verdadero profesional que sabe de qué está hablando". A partir de allí, "la crítica de arte domina todos los planos y reemplaza progresivamente al poder del reconocimiento `oficial`".[4]
- 5 En el contexto argentino, algunos factores externos como el incremento de las exposiciones de arte y la expansión de la industria editorial propiciaron la producción de la crítica. Así, en el marco del "boom editorial" de la década del cuarenta, además de colecciones de arte, monografías de artistas y traducciones de clásicos de la historia del arte, surgió una cantidad notable de publicaciones especializadas donde la crítica de arte pudo asentarse, en secciones específicas o de artes plásticas, y algunas firmas se fueron asociando a las publicaciones con colaboraciones fijas u ocasionales.[5]
- 6 En esta época era común que los historiadores del arte tuvieran a la vez el oficio de críticos, lo cual facilitaba su intervención en la escena desde distintos frentes al mismo tiempo: escribiendo reseñas de exposiciones y ensayos en la prensa; publicando historias del arte y monografías de artistas; dictando conferencias, cursos y clases. Este es, al menos, el caso de Julio Payró, Jorge Romero Brest; Romualdo Brughetti, C. Córdova Iturburu y L. Estarico.[6] El radio de influencia de los críticos se extendía también sobre el mercado y el coleccionismo: contribuían a la adquisición de obras para las colecciones públicas de los museos; a las ventas de las galerías comerciales y a la formación de colecciones privadas.
- 7 Hacia mediados del siglo XX, la práctica se afianzaba alrededor de ciertos roles que ya habían comenzado a delinarse durante las décadas del veinte y del treinta: el crítico como un agente intermediario entre las obras y el gran público; como un árbitro del gusto; como un promotor que posiciona artistas y distribuye estimaciones y finalmente, como un juez que sanciona, que aprueba o censura obras y artistas (Wechsler 2004). Con frecuencia impugnaba las decisiones de los jueces de los salones en la distribución de premios, hasta llegar a reemplazarlos y a ocupar el lugar de la voz autorizada para juzgar. En la época no existía un agente cultural que pudiera rivalizar con él comparable al curador contemporáneo, por lo que su dominio de la escena artística era casi completo y su palabra tenía una incidencia decisiva.[7] La creación de instituciones como *Ver Y Estimar*, primera revista que se presenta dedicada especialmente a la crítica de arte; la Asociación homónima, que operó como el primer espacio de enseñanza no formal para críticos y la constitución de la

Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACAA), sección nacional de la AICA, durante el periodo, constituye uno de los signos más visibles del espacio conquistado por la crítica como una práctica autónoma.

- 8 No obstante, si se concentrara la competencia de la crítica en el período moderno exclusivamente en la función sancionadora, dejando de lado las estrategias discursivas que construyen el juicio, la práctica quedaría reducida a una actividad meramente subjetiva y azarosa, y el crítico en un rol arbitrario y hasta caprichoso.

Mi hipótesis es que, si bien la capacidad de sancionar constituyó la marca de autoridad de la crítica a mediados del siglo XX, su *poder*, o mejor, la eficacia de su discurso debería buscarse en los factores que contribuyeron a afirmarla como una práctica autónoma, con un perfil profesional más o menos definido (Gamboni 1994). Habría que apuntar, entonces, a la manera en que la crítica construyó su propia autoridad en los textos y en la que el crítico delimitó sus facultades.

1. La facultad de operar entre la intuición y el saber experto

- 9 El proceso de autonomización de la crítica de arte corre paralelo, entonces, al de la modernización de la producción artística. Cauquelin describe un nuevo rol en la tradición crítica que es la del "crítico vanguardista", aquel que en su discurso proyecta hacia el futuro las nuevas posibilidades del arte todavía latentes en el grupo que sostiene, asignándoles un "porvenir pictórico". Ejemplifica esta función en el rol de Apollinaire como promotor de artistas vanguardistas, como Duchamp y los cubistas, y remarca como peculiaridad el uso del futuro predicativo que empleó el poeta francés para proyectarlos hacia adelante. El crítico vanguardista es identificado, así, con el artista vanguardista y el tono de su discurso con el del manifiesto. Estos críticos suelen mantener, además, vínculos personales con los artistas, por lo que, la crítica que ejercen no se asienta sobre criterios de objetividad, sino sobre argumentaciones orientadas a defender y a posicionar a esos grupos frente a otros que se les oponen (Cauquelin 2002).[8]

- 10 En la crítica de arte argentina de mediados del siglo XX prácticamente no aparece la figura del *crítico vanguardista* y en cambio domina la del crítico como un evaluador imparcial, asociada probablemente al proceso de institucionalización por el que estaba atravesando la crítica. Sin embargo, la orientación hacia determinados estilos y artistas se detecta incluso en los críticos que intentan presentar sus valoraciones como el producto de un juicio ecuánime. En estos casos, las inclinaciones estilísticas "filtradas" pueden asociarse más con un discurso de apoyo, o de "soutien" en términos de A. Thibaudet,[9] que con una adhesión concreta a un movimiento artístico. En esta línea, resaltan las preferencias de Attilio Rossi por la abstracción; de Romero Brest y de Julio Payró por el post-impresionismo y de Romualdo Brugghetti por un sector del modernismo argentino de la década del '20.

- 11 Sin embargo, el criterio de objetividad se impone sobre las inclinaciones estilísticas en los críticos que asumen la práctica como una evaluación imparcial.

Frente al surgimiento de las manifestaciones nuevas del arte, Romero Brest plantea la necesidad de explicar, para establecer un "juicio ecuánime y ajustado a la verdad" que instruya a los lectores y espectadores de arte. Hace un balance negativo de la crítica de arte vigente, a la que tilda de excesivamente literaria o erudita; abusiva en el uso de tecnicismos y exagerada en la ponderación y censura de artistas; reclama un método fundamentado en criterios teóricos, que contribuya a un examen objetivo de las obras y al dominio de las reacciones sensibles. Si bien reconoce en el crítico habilidades especiales para el abordaje intuitivo de las obras y el uso de las "reacciones sensibles" y la "imaginación" como elementos activos de su trabajo, admite que la dimensión sentimental debe integrarse a la del pensamiento, "so pena de que el juicio se desvanezca en una caótica sucesión de imágenes verbales".

- 12 Dentro de las estrategias más frecuentes en los textos del periodo, resalta el énfasis puesto en la descripción formal de las obras y en la exhibición del dominio de un lenguaje técnico especializado:

En una línea general, su pintura responde a una concepción planista; la perspectiva, cuando la hay, es siempre ingenua, por sucesión vertical de planos; las figuras se recortan bien del fondo; pero cuando entra a trazarlas, las corporiza, les da volumen con el empaste cargado, pesado y con el trazo grueso que limita las formas."(R. Edelman. "Sobre Luis Seoane. Crítica, *Ver y Estimar* 7-8, p.113)

- 13 Este recurso se va perfilando paulatinamente en algunos textos críticos más que en otros. Es marca característica de las críticas de Payró y un rasgo frecuente de los textos de Romero Brest, pero no resulta dominante en las notas de Brughetti, donde se privilegian especialmente las inscripciones iconográficas.
- 14 La puesta en evidencia de las cavilaciones del crítico frente a las obras que debe evaluar, constituye una fórmula recurrente. Los debates internos respecto de lo que debe juzgar, son mostrados en la escritura como prueba del esfuerzo que implica la tarea de juzgar. En ocasiones, se exhiben los materiales que conducen a la sanción: preguntas retóricas que garantizan un proceso reflexivo; pistas sobre el conocimiento que tiene el crítico de la trayectoria del artista en cuestión; figuras de autoridad para validar el juicio (la historia y la teoría del arte, la estética y la filosofía; otros críticos) y se establecen enunciados en los que el crítico parece pronunciarse "a pesar suyo", como en el ejemplo siguiente:

Otra vez frente a Colmeiro, y con la misma incertidumbre para juzgar su pintura; acaso mayor, ya que la razón que pudo justificarla hace siete años –la sospecha de su actitud vital que me era ajena- ha desaparecido, por lo menos en parte, con la frecuentación cordial de sus obras y él mismo, pues no llego a condensarla en un juicio definitivo (J. Romero Brest. "Manuel Colmeiro". *Ver y Estimar*, n.4, agosto de 1948).

- 15 Esa pretensión de objetividad no invalida que el crítico se presente como un fruidor con capacidades sensitivas particulares para percibir y estimar. Ni Romero Brest ni ningún otro crítico de entonces desdeñaba "la dimensión de lo sensible y lo sentimental" como constituyente de la práctica. Así, situándose en una doble inscripción entre el saber intuitivo y el experto, el crítico se distingue del espectador de arte ordinario y su trabajo se presenta como una tarea especializada.

2. El carácter afirmativo de la crítica

- 16 La crítica hace señalamientos sobre las obras, adjudica valores, ordena la producción, posiciona estilos y artistas. Esta capacidad instauradora no opera a través del análisis ni de la demostración, sino, como señala Malcolm Gee, a través de la afirmación y de la persuasión, aunque frecuentemente esto incluya la construcción de un contexto de causalidad sobre el que se asienta la afirmación (Gee 1993: 13). Si bien, comenta el autor, los críticos manejan presupuestos, argumentos y niveles de persuasión diferentes, la mayoría de sus textos coinciden en el uso de las estrategias comunes que emplean para la fundación de valores.

- 17 Esas mismas estrategias que menciona Gee pueden observarse en los textos de la crítica argentina del período:

- la afirmación de la *diferencia*: la obra es buena porque instaure nuevos valores. Es el argumento típico para la defensa de la obra de vanguardia, pero también cuando se quiere ensalzar a un autor se dice de su obra que propone una novedad en algún sentido.

- la afirmación de la *identidad*: la obra es buena porque pertenece a una categoría artística cuyo valor ya es reconocido. Puede suceder lo contrario cuando las obras no tienen lugar en ninguna clasificación. En la crítica argentina es común que las valoraciones se establezcan preferentemente en relación con el modernismo europeo.

- la afirmación de la *personalidad*: la obra es buena porque encarna el carácter único de su productor. Buena parte de la crítica del período se basa en observar y dar cuenta de la singularidad del artista. Las obras son valoradas en relación con su autor. Su aceptación o rechazo apunta al artista no a la obra:

Una objeción sin embargo. Batlle Planas podría llegar a más. Por eso hay que decirse. Todas las últimas telas que presenta en Müller nos dejan algo de insatisfacción. Maneja el color como pocos. (...) Dibuja con una seguridad admirable. (...) En una palabra es amo y señor de sus medios...Y, sin embargo, notamos que no está todo él en lo que hace...Eso le pedimos a Batlle Planas, que se queme íntegro sobre sus telas, que no se nos dé con regateos. Una gran obra llena, en que se exprese todo el hombre con todas sus potencias vivas, un gran monumento que quede. Está en deuda con quienes lo admiramos. Esperemos sin titubeos, seguros en la anunciación que todos estos cuadros presagian." (D. Bayón. "Batlle Planas. *Ver y Estimar*, n.7-8, octubre-noviembre 1948).

- la afirmación de lo *extra-personal*: la obra es buena porque articula determinaciones que la exceden y también a su autor. Apunta Gee que este recurso es empleado por los dos tipos de crítica más ortodoxos y enfrentados del siglo XX: la modernista, para la que la personalidad artística queda absorbida por un principio mayor que es el de la pureza de la forma y la aplicada por el realismo socialista, que ignorando la personalidad del artista, juzga la obra de acuerdo con condicionantes externos como el medio, la nación y la lucha de clases (Gee 1993: 14)[10]

"Salvo alguno que otro acento lírico, la obra de Lorenzo Domínguez parece definirse más bien como una expresión preferentemente dramática, alguna vez patética. (...) La prosapia española de Lorenzo Domínguez explica este fenómeno, ya que es característica de la raza saber unir los sentimientos íntimos más delicados y sensibles, casi hasta el sentimentalismo, con la pujanza arrolladora, firme y dura de los gestos exteriores". (J. Romero Brest. "Las esculturas de Lorenzo Domínguez". *Correo Literario*, n. 19, 14 de agosto de 1944).

- 18 Sobre estas estrategias se funda el carácter afirmativo o performativo de la crítica y, aunque no sean mutuamente excluyentes, de la elección que se haga de ellas determinará también la posición del crítico dentro del campo de la crítica.[11]

3. El poder de la interpretación

- 19 Durante la primera mitad del siglo XX, la función de interpretación de la crítica de arte no apuntaba sólo a la orientación del público. Cuando comienza a operar como maestro de taller, como refiere Cauquelin, el crítico se sitúa también entre el artista y su obra. Esta posición lo habilita a aconsejarlo, para consolidar su estilo; corregir torpezas técnicas, sugerir cambios; lo estimula a seguir por la misma vía o lo desalienta. Esta característica manifiesta en los artículos de Romero Brest, es un rasgo general de la crítica de arte argentina de la época.
- 20 Desde otro ángulo, el crítico se presenta como un faro que debe orientar al público.
- En la medida en que el arte dice cosas que no son dadas directamente a la observación no experta, la misión del crítico radica en decodificar lo que Romero Brest define como "el mensaje implícito en la visión del mundo" de cada artista, puesto que el crítico puede ver o intuir lo que está vedado para los no iniciados.
- 21 De este modo, la interpretación de los elementos formales de la obra reenvía al artista y se constituye como parte del proceso de desciframiento de su estilo o de su *mensaje*, como se decía en la época. Si bien la crítica del período admite con Croce la infabilidad del arte, el crítico, con su "capacidad no común de penetración para juzgar el arte", dice otra vez Romero Brest, es quien puede apuntalar al espectador en la interpretación.
- 22 Hacia la segunda mitad de la década del cuarenta, la estimación de las obras se concentraba en el lenguaje visual, pero la asociación de las formas con los motivos y los temas no se había abandonado completamente. La crítica de tendencia formalista llegaba hasta las fórmulas conocidas del posimpresionismo, del cubismo, del surrealismo y en el caso de la abstracción, las formas puras solían identificarse con contenidos espirituales que eran asociados con la personalidad del artista. El sistema de categorías usado se circunscribía a la retórica de esos estilos y a marcar la presencia del artista en la obra, la plasticidad, allí, donde las formas se alejaban un poco de la figuración mimética.

- 23 La función de mediador del crítico se intensifica con el surgimiento de un producto nuevo en una escena artística estabilizada. La innovación, en la producción del arte moderno, enfatiza la necesidad de orientación e interpretación. Sin embargo, la crítica no suele dar una respuesta inmediata al objeto nuevo. Como señala Cauquelin, en principio, la crítica "se resiste a las "figuras" nuevas que los pintores proponen a la mirada. La crítica marca el paso, se hace jalar la oreja, sigue con retraso a aquellos cuyas obras deben promover". El arte nuevo impele al crítico a asumir posiciones y esta opción de carácter político implica, según la autora, una "obligación de estilo".
- 24 No obstante, la crítica argentina no tuvo una reacción inmediata ante la novedad que representó la vanguardia concreta. Cuando a mediados de la década del 40 irrumpe en la escena argentina el movimiento asociación concreto invención, la recepción de la crítica fue casi nula y no se mostró del todo eficaz para hacer frente a al arte nuevo.[12]
- 25 En un trabajo anterior revisé la recepción que hicieron tres críticos de las primeras exposiciones públicas de los movimientos *Madí* y de *Arte Concreto Invención*. La reacción de Brughetti podría resumirse con el término "perplejidad". La nota que escribió en *Cabalgata* en 1946, titulada "Un mundo más puro y sencillo",^[13] se redujo a la transcripción de partes de los manifiestos y del testimonio de los artistas. En ella no hay descripción ni interpretación de las obras. Interpelado por las nuevas formas de la abstracción concreta, Brughetti parece no tener palabras para describir lo que ve.
- 26 La recepción de Bajarlía es semejante a la del crítico vanguardista, que acompaña y promueve al movimiento nuevo. Su texto tampoco describe ni usa tecnicismos novedosos; más bien se despliega como una fundamentación del movimiento, basada en una genealogía racionalista que arrancan con Leonardo Da Vinci, pasa por el constructivismo ruso y la Bauhaus, entre otros, y llega hasta los vanguardistas argentinos. Recurre al pasado de la historia del arte para explicar la vanguardia.
- 27 Romero Brest, en cambio, se llamó a silencio. Por años evitó pronunciarse sobre el movimiento concreto, y fueron sus discípulos Damián Bayón y Blanca Stábile quienes escribieron las primeras críticas sobre el movimiento en *Ver y Estimar*. A pesar de la representatividad de Romero Brest y de su interés declarado porque la crítica comunicara al público el arte contemporáneo, se mostró reticente en un primer momento y una vez más, suspendió el juicio por un tiempo.
- 28 Este esbozo final apunta a señalar que si bien frente al arte nuevo pudo haber una distancia, un tiempo de transición entre la perplejidad y la toma de la palabra, la autoridad de la crítica se puso en evidencia aún cuando no respondió con eficacia a la aparición del fenómeno de vanguardia. Hasta el silencio de Romero Brest constituye un ejemplo de ello.



Notas al pie

[1] La primera versión de este trabajo fue presentada en el III Coloquio de Crítica de Arte. "Los poderes de la crítica", organizado por Sergio Moyinedo y Gastón Cingolani, del Área Transdepartamental de Crítica de Arte, del IUNA, el 14 de noviembre de 2009.

[2] Greta Dávila. "El V Salón IKA, expresión de notable homogeneidad". *Leoplán*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1963, pp.52 y 53.

[3] No obstante, afirma Cauquelin, esa transformación no fue repentina y durante mucho tiempo, el crítico tomando el lugar de los jurados de los salones, se ciñó a las mismas valoraciones y promovió las temáticas/iconográfica y los géneros de la Academia (pintura mitológica, desnudos, retratos y luego paisajes).

[4] *Ibidem*.

[5] Estas observaciones se desprenden de un trabajo anterior, en el que describí tres variables para observar el proceso de modernización de la crítica de arte en revistas culturales porteñas de los años cuarenta: *enunciación editorial; acotación genérica y representación autoral*. F. Suárez Guerrini. "Las revistas culturales porteñas y la constitución de una crítica de arte moderna". V Encuentro Internacional de Historiadores de la Prensa. Zacatecas, del 6 al 8 de noviembre de 2008. Red de Historiadores de la Prensa en Iberoamérica, la Universidad Autónoma de Zacatecas y la Universidad de Guadalajara, México. (En prensa).

[6] El rol dominante que tuvieron los historiadores del arte argentinos en el ejercicio de la crítica en la época puede considerarse un rasgo particular de su proceso de institucionalización. En estos términos difiere, por ejemplo, de los indicadores

señalados por el historiador del arte suizo Dario Gamboni como marcadores de la profesionalización de la crítica francesa, desde mediados del siglo XIX. Para Gamboni fue el reemplazo gradual de la crítica literaria y de la científica –ejercidas por escritores y por académicos respectivamente–, por una crítica periodística que fue ganando predominio en el contexto de expansión de la prensa y de transformación del sistema de consagración del arte. (Gamboni: 1993).

[7] La relativa pérdida de liderazgo de los críticos ante el ascenso del curador, como figura de influencia en el campo artístico comenzó a plantearse en la década del ochenta. Algunas declaraciones al respecto aparecieron en el artículo de Hernán Almeijeiras. "Los críticos no se ponen de acuerdo sobre la actividad". *La Maga*. ArtesVisuales. Buenos Aires, 3 de junio de 1992, pp 22-23. Sobre el tema puede consultarse Correbo, N., Gustavino, B., Moyinedo, S. y Suárez Guerrini, F. "La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica". VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Historia Argentino y Americano. La Plata, 2008. Disponible en: http://www.fba.unlp.edu.ar/iha/textos/6_jornadas/.

[8] A partir de un estudio sobre la escena artística argentina en los años sesenta, Daniela Koldobsky propuso una tipología para distinguir las figuras de crítico que caracterizaron la época: el *crítico productor de teoría*; el *crítico impulsor de una corriente de vanguardia* y el *crítico mediático*. Cada una de ellas describe la aplicación de estrategias discursivas que enfatizan, en grados variables, algunas de las siguientes dimensiones: *valorativa*, *normativa* o *prescriptiva*, *performativa*, *genética* y *descriptiva*. D. Koldobsky (2002) "Escenas de una Lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta". *Figuraciones* 1-2. Memoria del arte /memoria de los medios. Entrejuegos del arte y los medios. Buenos Aires: Asunto Impreso, pp.227-238.

[9] A. Thibaudet denomina la "critique de soutien", una crítica de apoyo, de reconocimiento y de distribución de elogios mutuos entre artistas e intelectuales modernistas como un gesto de camaradería y autoreconocimiento. Citado por Emilia de Zuleta (1999) en *Espanoles en la Argentina. El exilio literario español de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril.

[10] También podríamos hablar de una crítica formalista opuesta a una crítica determinista.

[11] El carácter performativo de la crítica es desarrollado por Daniela Koldobsky (2002) en "La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal", publicación on line:

http://www.otrocampo.com/7/critic_koldobsky.html y por Sergio Moyinedo en "L'oeuvre de la critique – Formulations méthodologiques pour une métacritique" (inédito), ponencia presentada en Atelier International sur la critique d'art. Rennes. Universié Rennes 2. Paris: INHA: Archives de la critique d'art. Del 7 al 10 de julio de 2009.

[12] Una primera lectura sobre la recepción del arte concreto argentino por parte de la crítica puede consultarse en: F. Suárez Guerrini. "Discursos críticos sobre el arte moderno en Argentina", en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, ISSN 1692-3502, 2008, pp.77-96.

[13] R. Brughetti. "Un mundo más puro y sencillo". *Cabalgata*, n. 4, bs as, 19 de nov. 1946, p.6; Bajarlia, "El arte abstracto", *Cabalgata*, n.16, febrero 1948, p.5

Bibliografía

- Cauquelin, A.** (1992) *El arte contemporáneo*. Publicaciones Cruz: Mexico DF., 2002.
- Gamboni, D.** (1993) "Critics on criticism: a critical approach". Gee, M (ed.). *Art criticism since 1900*. Manchester University Press: Manchester.
- _** (1994) "The relative autonomy of art criticism". Orwicz, M. (ed.) *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*. Manchester University Press: Manchester
- Gee, M.** (1993). "The nature of twentieth-century art criticism". Gee, M (ed.). *Art criticism since 1900*. Manchester University Press: Manchester.

Revistas consultadas

Cabalgata
Correo Literario
Ver y Estimar

Autor/es

Florencia Suárez Guerrini es Licenciada en Historia de las Artes Visuales (UNLP) y doctoranda en Historia del Arte (UBA). Docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte (IUNA). Becaria de investigación y miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (UNLP). Desarrolló proyectos de investigación sobre arte argentino subsidiados por Fundación Antorchas (2000), Fondo Nacional de las Artes (2003) y Centro Cultural

de España en Buenos Aires (2005). Es autora de “A la deriva del arte moderno en La Plata. La irrupción del *MAN* en el medio local” y “Nuevos modos de producción artística. El arte argentino de los ´60” (Museo Provincial de Bellas Artes, Bs.As., 2004) y co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales* (Bs. As.: Asunto impreso, 2003).
E-mail: fsuarezguerrini@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar