



*** Este logotipo es nuestro homenaje al Diario *Crítica***

Revista electrónica del Área de Crítica de Arte del
Instituto Universitario Nacional del Arte
IUNA

El IUNA es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina. Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

CRITICA AÑO 1 N° 1 - Revista electrónica del área de Crítica de Arte del IUNA - Bs. As. -
SETIEMBRE DE 2006

Dirección: Yatay N° 843 (Almagro, Capital Federal, Buenos Aires)

Teléfono: (011) 4 861- 0324 // Código Postal: 1184 ADO // e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

EDITOR: Raúl Barreiros

CONSULTORES EDITORIALES: Rolando Martínez Mendoza, José Luis Petris

CORREO ELECTRÓNICO: critica.revista@iuna.edu.ar

SUMARIO:

- *Editorial* _____ Pág. 9

- *Figuras* _____ Pág. 2

Los programas políticos en la TV

La crítica con metáforas

¿Es imposible que alguien cuente oralmente algo en el cine?

Los programas periodísticos democráticos y amplios

Montecristo: la filiación

La afrenta al mundo del erotismo y la indicialidad fotográfica

- *Textos* _____ Pág. 4

Los iconos auditivos | **Del Razonamiento en general** |

"Prefiero la misericordia al sacrificio" (Mateo 9.13) | **Se tortura: Rolando Martínez Mendoza** |

El secreto mejor guardado de los relatos | **Ulises Cremonte lo sabía** |

Transposición, plagio, homenaje o la transposición, invento de la crítica | **Se copia Gastón Cingolani**

Pedazos encontrados de una enciclopedia del crítico de tango | **Los ordena: Matías Gutiérrez Reto** |

Las voces de una exposición | **Se aturde: José Luis Petris** |

FIGURAS

Los programas políticos en la TV

Donde van los programas políticos cuando no hay elecciones.

Por N.B.

Ya casi no hay programas políticos en la TV. de aire. No está Jorge Lanata un denunciador narcisista que exige una pureza nietzscheana de casi todo el mundo. B. Neustadt está miedoso, y a pesar de su diestro gatopardismo, no va más y como nunca fue tan lúcido es muy aburrido para el público actual, debiera - como J. Narosky- escribir aforismos. Luis Majul, una versión moderada de lo que hace Jorge Rial ("Intrusos") se queda en la televisión porque a él le gusta mucho hacer televisión. Mariano Grondona es muy consecuente con el significado de las palabras siempre nos da la etimología de alguna y nos muestra que esa es la verdad y no eso amorfo en castellano, aunque sea idéntico.

La crítica con metáforas

No esta mal hacer metáforas para criticar algo.

Por L. P.

Si se dice que la televisión es pornográfica y eso refiere a la pornografía real, la de los canales que se dedican a esas escatologías, es bastante zozco. Por lo tanto se ha metaforizado con un género para hablar de otros géneros. Eso suena mal, las metáforas no deben ser de la misma familia. No es elegante decir: esa rosa es

como una hortensia (grande). No está prohibido, es solo un recurso pobre. En visitas a la feria uno ha escuchado decir que “este cuadril es una manteca” y “este tomate es un lomito” pero jamás “este cuadril es un lomito” no sólo por el peligro de confusiones con los diversos cortes, sino porque el feriante *nato* pone su empeño en mostrar un habla poética.

¿Es imposible que alguien cuente oralmente algo en el cine?

¿No se puede resistir la tentación de reemplazar palabras y gestos con imágenes.

Por Z. P.

No me refiero, por supuesto, a un recurso literario transpuesto al cine, una excusa como el “Había una vez...” y que después de esa invocación literaria aparezca toda la historia visualmente.

La pregunta: ¿Es anticinematográfico narrar por boca de un personaje con palabras y gestos? Tiene solo una respuesta: casi no se hace cine de esa forma. En la literatura hay un cambio enunciativo, se pasa a una primera persona, o a una tercera, esto es un aviso claro para el lector: o es una versión o es el relator omnisciente. En el cine en el momento en que alguien cuenta una historia, las palabras del personaje se vuelven imagen. De esta forma es el mundo que me deja mirarlo, no la versión de quien habla. La visión, ver lo que debiera estar siendo contado, es tramposa e induce a pensar que aquello que vemos es lo que realmente sucedió y no una versión. José Luís Petris dixit, semiólogo: “este recurso se ve en ‘Los sospechosos de siempre’ (1995, USA). Uno cree que está viendo aquello que pasó y sólo es una versión, y para peor falsa. Es un cruel engaño”. Esta imposibilidad de no salirse de las gramáticas históricamente aplicadas al dispositivo (de sus costumbres) convierte a quien se anime a poner a alguien narrando hasta terminar una historia, en un verdadero trasgresor narrativo, una versión de la metalepsis, un desencajar. Sin embargo debe haber algo en el cine que pueda mostrar lo que el personaje está narrando, una suerte de filmar el “yo soy el que cuenta”. La historieta había desarrollado un recurso: los cuadros perdían sus firmes líneas rectas, por punteados o parecían perfiles de nubes. Es cierto que producía cierta confusión que también se usara este recurso para indicar la actividad de un sueño.

Los programas periodísticos democráticos y amplios.

Por RB

Nada es tan perturbador como ver a un ultramontano de derecha: Marcelo Longobardi y a un progresista de izquierda: Alfredo Leuco reunidos en un programa: “Fuego Cruzado” Canal 2, al solo efecto de criticar a N. Kirchner, independientemente de este derecho, es cuasi patética la mimesis democrática que usan como lugar de lanzamiento. Esta extraña alianza lastima a ambos. Cuando se da este agrupamiento desde lugares donde lo político está partido irremisiblemente en dos y se une con un específico objetivo es difícil resistir el stretch & shrink del pensamiento, o el wash and wear de lo ideológico.

Montecristo: la filiación

FD y RB

La filiación siempre ha sido un lugar de transformación de las telenovelas y del folletín en general. De plebeya a reina o de hermana a novia eran tránsitos acostumbrados. La desaparición de los reinados en las telenovelas suprimió el primero de los tránsitos; el segundo, de hermana a novia, funcionaba como alivio. De novia a hermana -en presunto incesto- no aparece en la telenovela, excepto como sospecha, pero todavía es importante por la repartija familiar, el psicoanálisis y los chismes, un género siempre moral: la sociedad se divierte un poco. De pronto la larga literatura de A. Dumas hijo, “Montecristo” (que Página 12 astutamente ha editado con lucidez comercial y causa justa y batalladora) es ahora con su adaptación a tiempos modernos una gran telenovela que también se preocupa por la filiación:

“Laura, ¿alguna vez pensaste que podías ser hija de desaparecidos?”

La frase pertenece a un diálogo entre el personaje de Viviana Saccone y la protagonista femenina, Paola Krum, luego de un examen de ADN que revelaba la trama de una serie de ocultamientos familiares en la ficción y que determinaba transformaciones sociales incluidas en la serie que van, desde hija de policía o

militar a descendiente de político popular. Esta palabra “desaparecido”, común en el registro del discurso informativo mediático, formó parte de la telenovela Montecristo, y esto más allá de las –bienvenidas– repercusiones que cuentan allegados a los organismos de derechos humanos: “las consultas por la búsqueda de identidad han crecido notablemente desde que la telenovela está en el aire”. Pero más allá de lo extra semiótico, lo que se ve es que allí está el género: la telenovela presente con todos sus motivos.

La afrenta al mundo del erotismo y la indicialidad fotográfica.

Por SM y RB.

El arjé de la fotografía -escribía Schaeffer- consiste en que su modo de fabricación espontáneo es parte del saber que acompaña y posibilita su lectura y es lo que la diferencia de otras imágenes que deben su apariencia a un autor. Peirce señalaba que eran por “punto por punto iguales a la naturaleza”. Barthes completaba esta visión ofreciendo a la indicialidad el altar de los afectos, por ello relicarios y escapularios guardaban imágenes e índices (el pelo de un bebé, la ajada carta de amor, más por los trazos y el papel que esa mano tocó, o aquella canción que decía “pisa morena, pisa con garbo, que un relicario te voy a hacer con el trocito de tu capote que haya pisado tan lindo pie”. Hoy ya no podemos mirar con credulidad esas imágenes fotográficas de modelos, actrices o vedettes que aparecen y lucen maravillosas, espléndidas en las páginas y tapas de las revistas. Ya no las podemos hacer motivo de nuestro erotismo pues el insidioso photoshop establece un velo de incredulidad sobre las proporciones áureas de los cuerpos, definidas, inscriptas en una falsa indicialidad. Eso, por ahora, hasta que nos acostumbremos, “si se permite el oximoron”, a las fotografías dibujadas, destino inexorable de todo realismo volverse contra sí mismo. Un nuevo arte nacerá, un menos mórbido body art, en cuanto los esteticistas dejen paso a los artistas en este oficio.

Textos

Los iconos auditivos

Del Razonamiento en general.

Charles S. Peirce escucha las imágenes

“Artículo 6. Un *icono* es un signo que está por su objeto porque, cuando es percibido, despierta una idea naturalmente semejante a la idea que podría despertar el propio objeto. La mayoría de los iconos, si no todos, son semejantes a sus objetos. Una fotografía es un icono, que normalmente transmite una avalancha de información. **Imitar algo o a alguien puede ser un icono auditivo.** Un diagrama es un tipo de icono especialmente útil, porque suprime muchos detalles, y de este modo permite que la mente piense de manera más fácil en los rasgos importantes. Las figuras de geometría, si se dibujan a la perfección, son tan parecidas a sus objetos que son casi ejemplos de ellos; pero cualquier estudiante de geometría sabe que no es en absoluto necesario, ni siquiera útil, dibujarlas tan a la perfección, puesto que aunque se dibujen burdamente, siguen pareciéndose de manera suficiente a sus objetos en los detalles a los que hay que atender. Muchos diagramas, a primera vista, no se asemejan en absoluto a sus objetos; sólo aparece la semejanza en lo que respecta a las relaciones entre las partes”.

Charles S. Peirce (1895), **DEL RAZONAMIENTO EN GENERAL** Traducción castellana de Itziar Aragüés (2002)

“Prefiero la misericordia al sacrificio” (Mateo 9.13)

Se tortura: Rolando Martínez Mendoza.

Hace pocos días volví a ver la película de Mel Gibson *The Passion of the Christ* (2004) sobre el que mucho se dijo en el momento de su estreno acerca de sus escenas “realistas” que se presentaron como “verdaderas”, en tanto pretendían mostrar cómo debieron haber sucedido “realmente” los acontecimientos de la pasión y muerte de Jesucristo.

Allí estaba el regodeo por el detalle de las operaciones de tortura, el gusto por los fragmentos del cuerpo mutilado, la sangre, los golpes, el látigo. Todo estaba allí, en primeros planos, gigantescos, monumentales, ralentados; imágenes casi fijas, detenidas en un dolor que parece no acabar nunca, infinito e inhumano. Basta con recordar la espalda del personaje de Jesús cruzada por latigazos, roja, marcada una y otra vez por el brazo brutal de los romanos.

No es la primera vez que las imágenes religiosas se centran en el dolor, por ejemplo, esto ya sucedió en el barroco español. Pero esta exaltación del sacrificio y del sufrimiento tal vez esté más emparentada con otras dos imágenes contemporáneas, que con aquellas del siglo XVII.

Una, de hace varios años, donde se veía un cuerpo flaco, moribundo, semidesnudo en una cama rodeado de gente. El aviso de Bennetton que se cuenta muestra la fotografía de un enfermo de SIDA en su momento final.

La otra, posterior a la película, ocupó las primeras planas de todos los diarios del mundo en 2005. El Papa Juan Pablo II tratando de hablar, de dar su bendición del Domingo de Ramos desde el balcón de la Plaza San Pedro. Un hombre cuyo rostro es una mueca de dolor, un hombre que quiere hablar y no puede, que se da cuenta que ya no podrá articular palabra y habla a través de ese gesto congelado por la fotografía. Gesto que nunca termina, palabra que nunca se dice.

El cuerpo de Cristo mutilado hasta el hartazgo en *The Passion of the Christ* es un poco estos cuerpos y la construcción de todos estos cuerpos parecen relacionarse en, al menos, el gusto por el detalle y el fragmento del instante del tormento disfrazados en la búsqueda de un realismo extremo.

Me molesta el afán de verdad de esas imágenes que tanto valoraron la crítica cinematográfica que sí armó una controversia alrededor del mensaje antisemita que proponía el filme; la moda que destacó el lugar disruptivo de Bennetton; y la Iglesia que puso al Papa como ejemplo del cristiano que soporta, en público, sin dudar y da testimonio. Estas imágenes movilizan una cierta ideología, esa que detestó Nietzsche en *El anticristo*, que promete eternidades a partir del sufrimiento y se presenta como única opción al Hombre. Sin embargo, como hemos visto, son productos de un aspecto o un momento de un “modo de hacer” en particular cuyos rasgos parecen compartirse y expandirse en la moda, el cine de ficción y la religión. Yo prefiero otras imágenes: las de aquellos relatos que hacen foco en el amor y la misericordia y no en el sacrificio

EL Secreto mejor guardado de los relatos

Ulises Cremonte lo sabía.

Las fábulas, los cuentos, las novelas y las ficciones mediáticas han descansado sobre el principio de transformación. Para que haya relato no alcanza con una sucesión entrelazada de episodios sino que debe haber modificaciones en la conducta o situación de los personajes. Dentro del bagaje de operaciones narrativas posibles tomaremos al secreto y su amenaza de revelación cómo un condimento primordial a la hora de generar el principio de transformación.

El secreto, en tensión con su eventual revelación, se vuelve un actante. Dependerá del género, pero se presenta en forma de pregunta a veces no formulada: ¿Quién fue? ¿Qué ocurrió? ¿Dónde está? ¿Qué esconde en su pasado? Si bien la historia muchas veces nace en torno al secreto, ante la sombra de su revelación se da paso a un nuevo elemento, el suspenso. El suspenso consiste en hacer vivir al protagonista de un relato situaciones extremas. Traducido a pregunta sería ¿qué pasará? El suspenso vive de la sospecha, el tormento de quien cree que su secreto se sabrá, o el lector, espectador que teme o espera que alguien se de cuenta de cual es el asesino. La sospecha debe ser instalada. Puede corporizarse en el lector por un narrador omnisciente o algún personaje -el que oculta el secreto por ejemplo y su temor a ser descubierto- pero es

condición que esté presente para que el secreto tenga valor. Sin sospecha, el secreto carece de importancia y por lo tanto no hay suspenso.

Tomemos un clásico, en la última cena. Jesús anuncia que alguien allí presente lo traicionará. Devela parte de un secreto y eso desata la sospecha: ¿quién será?

Ha transcurrido largo tiempo desde Biblia y poco ha cambiado. Veamos con algunos casos como el par secreto/posible revelación y el posterior suspenso se mantienen como principal motor de las transformaciones en los relatos.

En la última película de Woody Allen, *Match Point*, su protagonista, un joven tenista retirado, mantiene en secreto un apasionado adulterio. Durante varios meses diegéticos soporta la carga de esta relación. Al ser conocido por el espectador, pero desconocido por el resto de los protagonistas, el secreto habilita al suspenso. ¿Cómo hará para sobre llevar la carga del secreto? Ante la amenaza lanzada por su amante de contar todo, ¿cómo logrará él solucionar esta situación? Otro caso reciente: *V de venganza*. En este film nos encontramos con un hombre que oculta su identidad bajo la máscara de Guy Fawkes. (Fue *arrestado el 5 de noviembre de 1605, declaró que quería volar el Parlamento para acabar con las persecuciones religiosas. Se negó a denunciar a sus cómplices y fue ejecutado. Los ingleses suelen decir que fue el único hombre honrado que entro al parlamento*) El enmascarado, un terrorista urbano actual, tiene la intención de derrocar un gobierno totalitario. Hay un secreto: el plan siniestro que llevó al poder a ese gobierno dictatorial.

El héroe anónimo va dejando migajas, pistas que alimentan la sospecha sobre ese “secreto de estado”, y cuando un policía descubre la verdad oculta, el espectador ya estaba debidamente preparado para conocerla. Por su parte, *Lost*, una de las series más populares en todo el mundo, estructura su narración en base a los secretos que tenía cada personaje antes del fortuito naufragio. Detrás de esos rostros angustiados, se esconden ladrones, asesinos, drogadictos, madres que pensaban vender a sus hijos, maridos golpeadores. El secreto está ligado a la identidad, al pasado de los protagonistas. Aquí el descubrir su secreto, lo que cada uno esconde, determina el qué pasará. Por otro lado la isla en la que naufragan es un misterio en sí, y atesora en su interior varios secretos que también desencadenaran futuros suspensos.

Estos tres ejemplos tomados al azar comparten un cierto período temporal acotado y nos muestran, como decíamos, que poco ha cambiado desde aquel pasaje de la Biblia. Vale una pregunta: ¿Pueden los relatos sostener la transformación sin secretos ni suspenso? Una respuesta afirmativa acabaría derrumbando el sistema de valores que sustenta el verosímil ficcional desde hace más de dos mil años.

Transposición, plagio, homenaje (o la transposición, invento de la crítica)

Se copia Gastón Cingolani.

Transponer algo es pasar una *misma obra* de un lenguaje o soporte a otro. La crítica, y a veces el análisis de discurso, deciden y aceptan que si una obra es re-producida en otro lenguaje (supongamos, por costumbre, una pieza literaria, una novela, es llevada al cine y transformada en una narración fílmica), a esto se le llame “transposición”. Sin embargo, hay un aquí un problema, y está en *la mismidad*, en la identidad de ambas obras. O, mejor dicho, en los criterios de aceptación de la *mismidad* y la diferencia.

Si un texto B es una transposición de un texto A, además de los cambios que forzosa o forzosamente tiene que incorporar (darle un rostro y un timbre de voz a cada personaje, por ejemplo), se acepta que, en ese mismo movimiento, se trastoque cualquier otro aspecto de la obra original, a los fines de la adaptación: la transformación de parámetros narrativos más o menos importantes, a través de la eliminación o agregado de personajes, escenas y hasta el mismísimo final (ejemplos sobran); el ensayar desplazamientos espacio-temporales (Romeo y Julieta a fines del siglo XX, Cenicienta en New York), retocar cuestiones del tema (volver más importante algo que originalmente parecía secundario y viceversa), agregarle detalles nuevos, enriquecedores o actualizadores, etc., etc., etc. Así, el forzamiento de algunos (o varios) aspectos de la obra original podría no tener límites, a punto tal que el ensayo de esa mutación en algunas oportunidades se vuelve el desafío más importante de la adaptación. Esto puede ocurrir sin que se vea amenazado el carácter *transpositivo* de la relación entre A y B... con tal de que en B se diga (¿se confiese?): “soy una transposición de A”. Por lo general, en un relato, la *mismidad* parece asegurada al conservarse el título de la obra y los nombres de los personajes. Ahora bien, si B no declara en sus rótulos y epígrafes ser una transposición de A (por ejemplo, adopta un nuevo título y re-bautiza los personajes) pero se parece a A, incluso si se le parece mucho o, mejor, muchísimo (es más, cuanto más se parece, más puede llegar a ocurrir), la crítica nombra la relación como

“plagio”, o –en el caso menos despectivo, más indulgente– como “homenaje” (a algunas críticas de los últimos tiempos, les encanta encontrar retóricas *posmodernas* donde el gesto de repetición es tildado de “homenaje”).

Aparición de la crítica: decisora en términos éticos de una transformación textual. Preguntas: ¿existe transposición cuando una obra B mantiene el mismo nombre de una obra A, aunque ya no se le parezca?; ¿un plagio es una transposición que cambia sólo su título y no paga los derechos?; y ¿un homenaje es un plagio que cayó bien en la consideración de la crítica?

Pedazos encontrados de una enciclopedia del crítico de tango

Los ordena: Matías Gutiérrez Reto.

En un trabajo reciente que Oscar Steimberg (2005) ha dedicado al tema de "el tango y las ciencias sociales" ha propuesto lo que él denomina una serie de "contradicciones constitutivas" del tango. Dentro de esa serie, una de las contradicciones está dada por "la puesta en fase de unos personajes y unas paradas de artistas presentados como gravemente sencillos y sin vueltas, con unas composiciones musicales y unas orquestaciones que, desde las innovaciones de los '30, fueron adquiriendo una complejidad parecida a la del jazz".

En el curso de un análisis cuyo objeto fue la enunciación de un conjunto de críticas que se publicaban en las contratapas de discos de larga duración de tango durante la década de 1950 y 1960 (Gutiérrez Reto: 2005) la contradicción señalada por Steimberg aparecía frecuentemente a lo largo de las críticas que integraban el corpus de análisis.

Me gustaría referir aquí brevemente la manera en que las críticas procuraban apaciguar dicha "contradicción constitutiva".

La serie de innovaciones que experimentó la música de tango a partir de mediados de los años 1920 estuvo signada por la profesionalización de los compositores e intérpretes. Músicos como Cobián, los De Caro, Laurenz y muchos otros eran músicos de sólida formación académica. Desde entonces, en el campo del tango quedó poco margen para el músico aficionado u "orejero". Para dedicarse al tango hubo que pasar por el conservatorio. En ese sentido puede decirse que el tango se convirtió en una música poco folclórica. Entre otras transformaciones importantes, en aquel período se cristalizó el sexteto típico como formación dominante y llegaron al tango una serie de recursos provenientes de las músicas de tradición "culta", como la síncopa y el contrapunto. También los arreglos desarrollaron complejos acompañamientos armonizados.

Con el advenimiento del disco microsurco de larga duración, a comienzos de los años '50 se registran, con una calidad de reproducción notablemente superior a la de los discos de 78 RPM, interpretaciones "supremas" (según la crítica) de viejos tangos que se habrían adelantado a su tiempo, como los de Agustín Bardi o Arolas por ejemplo.

También en las críticas de contratapa a menudo se hacía referencia a las polémicas que suscitaba la última vanguardia del tango que encarnaron Rovira y Piazzolla.

¿Cómo procesaba la crítica de contratapa el problema de la complejidad del tango? Con una serie de tópicos que procuraban destacar la importancia de la intuición y la emoción y con otros que provenían de las mismas letras de tango. En diversas críticas el compositor o el intérprete no aparece como autor de los temas o de los arreglos, sino como un intérprete (traductor) de la "emoción colectiva" o "popular" de la ciudad. Componer e interpretar supone, para estas críticas traducir en música la ciudad y sus rumores.

Otro modo de salvar la contradicción entre músicos presentados como "simples" y músicas complejas era a través del recurso a un tópico presente en diversas letras de tango: el del progreso de la ciudad. Este tipo de crítica señalaba que si la ciudad, el centro y el suburbio y las personas que los transitaban habían cambiado, entonces los cambios experimentados por el tango no eran sino un reflejo de dicho proceso.

En sintonía con el tópico anterior, la crítica minimizaba en alguna medida la labor autoral de los compositores o arregladores. Las melodías, se señalaba, no les pertenecían plenamente a los músicos, sino que eran del pueblo.

En el marco de esta "contradicción constitutiva" diversas críticas de contratapas de *long plays* parecen haber tendido a restituir una cuota de la espontaneidad que había quedado relegada a los lejanos orígenes del tango.

Músicos y críticos nunca se llevaron bien, pero en este caso creo que nadie protestó.

Steimberg, Oscar (2005): "Tango y ciencias sociales", en revista Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, n° 60, octubre de 2005.

Las voces de una exposición

Se aturde: José Luis Petris.

El 7 de agosto (San Cayetano) cerró en el Malba la exposición de dibujos "Vida animada" de Roy Lichtenstein. Entrar, recorrerla y leerla, sobre todo leerla, fue su propuesta central. Leer voces que se duplicaban, multiplicaban, entrecruzaban, pero que todas coincidían en alejarnos de las obras, en negar las obras, en enviarnos a otro lugar, lugar ausente, lugar lejano.

El punto de partida era el aviso: Lichtenstein dibujaba, una y otra vez, y realizaba collages, en distintas escalas, como proceso previo a sus pinturas. Y la exposición mostró ese proceso, o mejor dicho, fragmentos de ese proceso, con ausencia de su resolución. Y sin embargo algunos collages y algunos dibujos parecían obras terminadas, pero no, su identificación alertaba: "Dibujo para [...]", "Collage para [...]", para algo que no estaba ahí, que nunca estuvo ahí.

La exposición se presentó entonces como un trabajo arqueológico, como la recuperación de los croquis y bosquejos de una construcción final ausente. Y al arqueólogo, como al único capaz de alertar sobre las condiciones del descubrimiento, de la recuperación de esos restos, enseñándonos cómo mirarlos, cómo estudiarlos. La exposición construyó un destinatario erudito, conocedor, estudioso. Y yo con mi cuadernito tomando unos apuntes sin saber muy bien para qué. Y una mujer que se me acerca y me pregunta qué escribo. Se disculpa, me dice que no sabe de arte, que sólo disfruta de eso que le generan las obras. Por suerte no le leí mis anotaciones.

Una exposición, entonces, para historiadores, para teóricos. Pero también algo más. Porque las obras también hablaban, hacían indicaciones, vaya uno a saber a quien. Y así uno podía leer "3/4\"F", "1/8\"F. edge of", "1/4\"C", "3/4\"-SET BACK 1/4\" From N", "1/8\" C of diags", "1/8\" just behind", "66 x 66", etc. Y curiosamente esas anotaciones en lápiz de Lichtenstein en sus borradores y bosquejos parecían hacer más presente a su cuerpo que los propios trazos de dibujo, los sombreados y las tiras de papel impreso recortadas y pegadas. La palabra escrita parecía descubrir más a Lichtenstein en la intimidad de su trabajo que las etapas previas allí expuestas de su trabajo estrictamente plástico. Una exposición que allí develaba otro carácter: ser una exposición chismosa. Una obra, casi, de papparazzi.

Pero la caligrafía de Lichtenstein estaba ahí para inquietar: ¿a quién le habla?, ¿se da indicaciones a sí mismo?, ¿por qué?, ¿para qué? Entonces la voz de la curadora de la exposición se hace presente. Lisa Phillips recuerda que Lichtenstein estudió dibujo de ingeniería. Y también habla Nessia Leonzini, la organizadora, quien lee que los dibujos "funcionan como una suerte de plano". Sí, estamos frente a los planos de un arquitecto. Y el arquitecto le habla con ellos al constructor, lo dirige, le da indicaciones precisas, pide cómo realizar finalmente las obras. ¿Pero quién es finalmente el constructor de esas obras terminadas que aquí no están? La exposición (me) sugiere, paradójicamente, que aquí sí está Lichtenstein, el arquitecto, el ingeniero, y no en las obras ausentes, no en las obras remitidas, manufactura guiada.

Las voces se multiplican. Y dicen para dibujos fechados como de 1965: "Dibujo para *Explosión*", "Estudio para *Explosión*" "Sin título (Explosión)"... La diferencia propuesta por esas voces entre el estudio y el dibujo inquieta. ¿Por qué el grafito y el marcador sobre papel no es un dibujo? ¿Por qué sí lo es el grafito, tinta y lápiz de color sobre papel? ¿Y por qué el tercero no tiene título? ¿Es que Lichtenstein tituló sus dibujos, sus borradores, sus "planos"? Pero "Sin título", no hay que olvidarlo, es una "Explosión" (sin bastardillas), nos dice una de esas voces presentes en la exposición, aunque no lo parezca, aunque no lo haya dicho Lichtenstein, aunque no haya una obra final, aquí, por fin, lógicamente ausente, que legitime la escritura. Escritura al lado de los dibujos donde leemos su autopsia material, su disección, como en casi cualquier exposición, pero también su "filología" atribuida por el arqueólogo de Lichtenstein. Estamos en presencia de los "escritos" inéditos de Lichtenstein, esos que nunca mostró. En presencia de sus obras inacabadas, esas que nunca destruyó. Y sin incomodidades, porque la edición de papeles póstumos sólo genera conflicto con los escritores, sólo cuando esos papeles están llenos de letras y no cuando están cubiertos de líneas y colores.

El arte siempre fue un fenómeno metadiscursivo. Y hoy lo es aún más. Y tanto que hoy las voces muchas veces se confunden entre sí, y con la obra, construyéndola, eso sí, como siempre.

EDITORIAL

Crítica es una revista casi institucional, oscilante: pretende ser lo más informal posible, sin dejar lo institucional. Representa a “Crítica del Arte” del IUNA, pero antes a sus debates, diferencias, búsquedas y humor, que a sus decisiones de gestión. Como institución pública, el diálogo no se acota al interior del IUNA, sino que se genera y piensa en su interrelación social, con el presente cultural y político de los discursos críticos y el arte argentino. Así nace *Crítica*.

El arte es movimiento, tal como la crítica. La crítica, como lo hace el arte, reflexiona sobre sí misma, examina sus límites; la crítica es tan parasitaria del arte como éste de la crítica.

Si fuéramos utópicos podríamos soñar y trabajar por una crítica autónoma del arte. Pero somos tópicos, por eso disfrutamos de ser un parásito que acompaña, trata de incomodar cuando le parece pertinente, y hasta batalla contra la propia crítica y el arte.

La crítica apócrifa y/o ficcional se independizó del arte, y consiguió ser literatura. La crítica que construyó lectores eximidos de la experiencia artística analizada no se independizó del arte, lo usó. La crítica que busca ser arte en sí misma, sólo mostró su celosía, sólo compartió espacio con el arte, no se independizó. ¿Qué ocurre cuando la crítica construye, ve arte donde la sociedad no lo intuyó? ¿No ha hecho esto la crítica de arte durante toda su historia (determinante para la otra historia, la del arte)? ¿Acaso fue un artista el que llamó arte al arte?, aunque hubiese sido un artista, su rol fue el de crítico...

La incomodidad del arte con la crítica se debe justamente a la incómoda inversión del lugar común, por eso (también) el arte es parasitario de la crítica. *Crítica* carece de forma porque ensaya entre estos límites tan ambiguos como contradictorios. Como lo que intentamos ser, críticos de la crítica, del arte y de nosotros mismos.

KONEC

Correo electrónico: critica.revista@iuna.edu.ar