

* * * * *

crítica

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

CRÍTICA
AÑO III Número 6

REVISTA ELECTRÓNICA
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE
ARTE DEL IUNA

JUNIO 2009

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

Director: Raúl Barreiros

Diseño gráfico: Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo: María Andrea Santana Hernández

Tráfico y diseño: Sebastián Lavenia

Mesa de ideas: Agustín Berlango y Silvia del Campo

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

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Apuntes sobre *Ecografías de la Televisión* de Jacques Derrida

Raúl Barreiros

“Hoy más que nunca, pensar nuestro tiempo, sobre todo cuando a su respecto se corre el riesgo o chance de la palabra pública, es tomar nota, para ponerlo en práctica, del hecho que el tiempo de esa palabra pública se produce artificialmente.”

“Por mas singular, irreductible, testaruda dolorosa o trágica que sea la ‘realidad’ a la cual se refiere la ‘actualidad’ [televisiva-mediática], ésta nos llega a través de una hechura ficcional. No es posible analizarla más que al precio de un trabajo de resistencia, de conainterpretación vigilante, etcétera.”.

Jacques Derrida, *Ecografías de la Televisión*, 1996

La comunicación de muchos sectores de la vida social fue siempre representación; el mismo lenguaje no es la realidad sino su representación y todo discurso tiene un cimientto ficcional. Las fuerzas armadas han hecho de la representación su actividad principal en tiempos pacíficos: desfiles, juras de la bandera, guardias de honor, traspasos de mando y otros tienen su propia puesta en escena, podríamos incluir en esta lista a las iglesias y sus ritos, a todo lo político y a la justicia.

Raúl Barreiros, *Revista Argentina Reciente*, 2007

Riesgo o chance

Derrida categoriza a la palabra pública (en televisión) como “riesgo o chance”. La palabra pública es una oportunidad, no se vive en un soliloquio: se piensa para ser leído o escuchado. Es la chance de su palabra no de él, a pesar de que la televisión torna inseparable sus dichos de la imagen de su cuerpo, ni más ni menos que una imagen, otro texto. La ilusión de la presencia por la imagen de la televisión no deja de evocar ausencia. Toda palabra –no solo la de la televisión– corre con la oportunidad y el riesgo



Jacques Derrida

de transformarse en pública; también la de cualquier medio, cine, libros o diarios lo intenta y a veces lo consigue.

El dispositivo televisión y la institución que lo sostiene construyen juntos su modo de hacer que implica salir del nivel de aquellos ojos y oídos de lo académico, de la *intelligentia* y pasar al contacto con el público más inesperado. Se aceptan así, en el peor de los casos, el riesgo del malentendido, la adulación vana de un presentador que nada sabe de las obras que menciona, el desprecio de un periodista que niega las palabras o no ser elegido para la escucha. En fin, una impotencia ante el desmanejo frente al dispositivo-institución que no es controlado por aquel que habla. ¿Es sensato el temor del filósofo? ¿Siente resquemor por su figura? ¿Piensa que va a ser manipulado? ¿Teme el disfavor público o simplemente piensa que su decir será inútil, estéril, que su lenguaje no será el adecuado ante esas audiencias? Deberá hablar ese lenguaje y eso incluye la contingencia del tiempo, el tiempo de su discurso. El entrevistado es solo una parte de lo que se inscribe en cámara; el texto completo es más complejo e incluye los paratextos y metatextos: la publicidad previa de la entrevista, el nombre del programa, los periodistas, el presentador, los comentarios finales y las críticas, que delimitan el espacio y expanden el sentido hacia otros destinos.

Según Derrida, el manejo del tiempo de la institución televisión es problemático porque “el tiempo de esa palabra pública se *produce artificialmente*.” Eso no es falsedad, es algo que pone en sospecha a “tiempo artificial”, no únicamente como lo extemporáneo, sino también como lo que corresponde a los dictámenes, a las reglas, al estado de ese arte. No hay un orden natural en el manejo del tiempo de la edición mediática electrónica, tampoco en la de la palabra impresa. Es ese momento en que el lenguaje queda solo sin el cuerpo de quien lo ha hablado. Lo importante es, precisamente, que eso suceda, que el cuerpo del otro (el que habla) no esté allí, que solo sea su imagen “un fantasma”¹, y que su tiempo no sea el del lector. Allí, dice Goody², aparece la actitud crítica. Queda sola esa escritura de la televisión ante el otro: así le es posible un juicio (Derrida consideró escritura a la televisión en *De la Gramatología*³).

Hechura ficcional

El señalamiento de Derrida sobre “una hechura ficcional” de los discursos televisivos de actualidad pone de manifiesto su propia lectura, sus condiciones de reconocimiento, incluyendo la postura de quien viene de la filosofía. Es un actor social cuando está en televisión y un observador, un analista, cuando habla de su posible actuación pero, ¿que quiere decir con ficcional? Seguramente algo distinto a la mentira. La ficción no es una mentira, es una no verdad y no por porque se le oponga, sino por que la

mira de reojo. La ficción es un estado límbico fuera de la verdad y la mentira. Derrida puede suponer que existe diferencia entre discursividades con “hechura ficcional” y otras. O que haya alguna que no la tenga pero, en última instancia, esas serían posiciones retóricas o estrategias enunciativas. También en nombre de la no ficción se debe prestar atención a la referencialidad de los relatos, tarea difícil pues no hay signo sin objeto. Pero habla de “la hechura” y no de lo que podríamos nominar, provisoriamente, como el contenido; no es una cuestión de “ilusión referencial”, sino de un cierto modo de hacer⁴, del estilo, de la televisión. El discurso de la actualidad no es ajeno a un cierto modo que atañe a la producción de todos los textos de la institución televisión. Pero ¿cuál es ese modo, esa hechura, ese estilo, esa ficcionalidad? Es probable un cierto “contagio”, una conexión dentro del sistema de géneros de ficción de la televisión y aquellos que se ocupan de la actualidad: noticieros, mesas redondas, debates, reportajes y otros similares, donde se arman estrategias enunciativas que dan un cierto aire de familia al conjunto de géneros y que el público conoce, ya que tiene el saber de esas formas, pues fue capacitado por el mismo medio en intensivas sesiones de telespectación. Si un entrevistado no domina el lenguaje y cómo –sociológicamente– funciona esa red en la que es ajeno pero partícipe, puede ver su palabra rodar sin destino.

Partes de un programa se usan en otros, se aprende de los modos narrativos de la ficción y se los usa para la actualidad, y viceversa. Un discurso está relacionado con todos los de esa institución, su sentido aparece en esas relaciones, se lee, se comprende allí y no afuera. Esto no es solo de la televisión: la novela copió/falseó al género autobiografía que tuvo rápidamente imprints ficcionales. Tenemos ejemplos de esa expuesta falsedad en Emilia Pardo Bazán, *Autobiografía de un Estudiante de Medicina* (1879); Charles Dickens, inversamente, con una autobiografía casi real pero novelada, por lo tanto ficcionalizada, *David Copperfield* (1850); Jean Marie Schaeffer (1999) pone bajo análisis a *Marbot*, de Wolfgang Hildesheimer, como una ficción de biografía histórica, pues mezcla sucesos y personajes históricamente reales y conocidos con un personaje de ficción.

Los hechos adquieren sentido cuando son relatados; ese sentido es algo no presente en ellos, solo está en los textos. En todo discurso hay elementos ficcionales. La diferencia entre un texto ficcional y uno que no pertenece a ese tipo discursivo es la declaración del autor acerca de la ficcionalidad o no de la obra. Hay historias de personajes inverosímiles (tipo fábulas) que se usan como formas de mostrar, con un cierto efecto de sentido moral, un quehacer político real y otras con personajes tomados de existentes auténticos para relatos fantásticos. No hay ninguna diferencia entre relatos de ficción o no ficción. Ni siquiera la aseveración del autor como pertenencia

a un tipo u otro ayuda a distinguirlos. Se vio en el caso *Marbot* cuando muchos de sus lectores creyeron que era un personaje real y otros no, quizá dependiendo de sutiles habilidades de lectura.

Los medios actúan de una manera diferente a cualquier otra forma de producción social de textos, aquellos que producen los científicos sociales, semiólogos, filósofos, historiadores y otros que dan distintas versiones del mundo. Ellos publican con el dispositivo imprenta y la institución editorial. En el caso de los medios, aparecen con menor justificación, mayor provisionalidad y prontitud, lo que les da una arquitectura endeble —¿o tan solo distinta?— desde el punto de la argumentación pero sólida en cuanto a la repercusión en un momento del tiempo. No hablaremos de ideología ni de intereses pues esos son rasgos de humanidad y, por ende, siempre partícipes de sus miradas.

La lectura de los medios masivos tiene repercusión en un momento del tiempo; sus efectos son instantáneos, provisorios y olvidables y requieren un esfuerzo escritural de estado de crisis. Los otros textos gotean sobre el tiempo y sobreviven a los medios pero estos tienen memoria histórica guardada.

¿A qué se refiere J. Derrida con “hechura ficcional”? Todo estilo pone en el centro de su escena determinados objetos lo cual implica que otros se desplazan a lugares menos visibles o que desaparezcan. La referencia de la televisión está en parte importante subsumida por la presencia y la acción de las imágenes de los cuerpos y los escenarios y un modo de narrar, impersonal o personal, en el discurso de lo actual. Se agrega, también, la posibilidad del directo en oposición a la edición y a un tiempo de salida, propiedad de la institución televisión. Derrida dice: “el tiempo de ese gesto público es calculado, forzado, formateado, inicialado”. He aquí un tiempo artificial pero conocido por el espectador. Es artificial pero el destinatario lo sabe. Todos los textos son, en este sentido, artificiales, obedecen a sus diferentes leyes, todos son contra natura. El tiempo también se maquina sobre la prensa gráfica, la radio y los libros con ediciones tardías o apresuradas por algún suceso que los editores juzgan decisivo para su ventajosa aparición. También hay enseres que conectan a los que escriben con ciertos paratextos y metatextos: estar en una determinada editorial, en una colección o en otra, en rústica o de lujo, quién prologa, quién crítica, quién reseña, etcétera.

La hechura ficcional es algo que, según Derrida, pareciera pertenecer solo a la televisión. Ello nos obliga a repensar esta categoría como afectando a los textos de actualidad en televisión pero no a otros textos como los filosóficos, los sagrados, los de las ciencias sociales y los de los medios impresos a los que presenta como carentes de alguna estrategia enunciativa o forma retórica que es lo que J. D. llama “hechura ficcional”. Lo que

sucede es que pasa inadvertida por su asimilación histórica y lo que surge es la diferencia con la televisión. Esos productores y consumidores de saber prefieren otros modos de armado para hacer las hechuras ficcionales (otros estilos) u otros casos de teorías, cuanto menos precarias, las que Nietzsche⁵ llamara mentiras útiles. Los textos a los que se llaman regularmente sagrados se proponen como verdad definitiva y eso pertenece a la ficción como tipo discursivo.

Esos textos filosóficos, sociales, sagrados se presentan algunos como teorías que explican los fenómenos. La actualidad en TV presenta hoy hechos, lo que sucede, esa es su hechura ficcional: el presumir que no hay suma de sentido en su escritura. La transformación de los hechos en relatos tiene algo de ficcional, sobre todo en el sentido de su etimología de origen: “**Fingo**⁶, *finxi, fictum*: formar, dar forma, hacer, modelar. Ejemplos: *ad aliquid arbitrium se f.* conformarse/ adaptarse a la opinión de uno; *crinem f.*, arreglarse el pelo”.

Frente a muchos textos, sin caer en el pecado de demonizar a la televisión, habría que oponer ese mecanismo que receta Derrida “... de un trabajo de resistencia, de conainterpretación, vigilante, etcétera.”, y que un lector hace sobre todos los textos que no comparten sus esquemas, que no ceden a sus reconocimientos o de los que no comparte su instancia productiva. La elección de determina enunciación no implica hechura de ficción ni de verdad, sino un modo, una manera de hacer: un estilo, que no es tampoco menos culpable que cualquier otro texto de “hechuras ficcionales”.

NOTAS

[1] Mario Carlón, *El muerto, el fantasma y el que “está vivo” en los lenguajes contemporáneos*, 2002.

[2] Jack Goody, *La domesticación del pensamiento salvaje, La capacidad de leer y escribir, la crítica y el aumento del conocimiento*, 1977

[3] “Se tiende ahora a decir escritura (...): se designa así no solo a los gestos físicos de la inscripción literal, pictografía o ideografía (...), todo lo que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea literal o no e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también, escritura pictórica, musical escultórica, etc. (...). Todo el campo cubierto por el programa cibernético será un campo de escritura. (...) ocurre simultáneamente con una extensión de la fotografía y de todos los medios de conservar el lenguaje hablado, de hacerlo funcionar al margen de la presencia del sujeto parlante.”. Jacques Derrida, *De la gramatología*, 1967.

[4] Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*, 1993

[5] Friederich W. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 1873.

[6] *Diccionario Latino Español*, Spes, 1964.

¿Qué tenés ahí?

Descripción y realidad en arte contemporáneo

Federico Baeza



My Bed (1998) de Tracey Emin.

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

Arte contemporáneo y descripción

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

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

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

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

Brevísima historia de la descripción

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

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

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

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

Describir *mi cama*

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

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

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

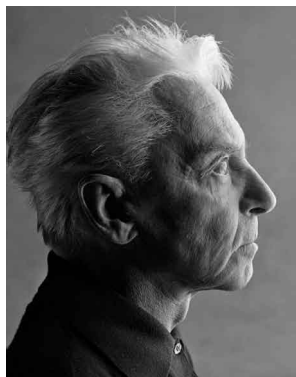
En este sentido, la descripción constituida por el detenimiento del tiempo y la expansión espacial de los objetos enumerados, también *narra*. Pero no es una narración que se desarrolla en el tiempo que impone la presencia de un sujeto. Aquí los objetos se configuran como *huellas* y *evidencias* de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

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

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

Otra vez Beethoven, pero renovado

Nadia Koval



Herbert von Karajan

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

Debussy mejor que los franceses. Yo misma insistía en que Tchaikovsky solo puede ser bien interpretado por los rusos... Con la grabación de las famosas 9 Sinfonías de Ludwig van Beethoven, Mikhail Pletnev y la Orquesta Nacional Rusa hicieron tambalear este concepto.

Al igual que los humoristas que bromean sobre que los chinos están condenados a comer arroz todos los días, los amantes de la música clásica, cuando encontraron en las disquerías el nuevo set de CDs, tal vez pensaron: “¡Otra vez Beethoven!” Es cierto, no se puede negar que a las Sinfonías completas del compositor se aproximaron numerosos directores de orquesta. Entre ellos, naturalmente, y muy probablemente por el motivo mencionado antes, se encontraban varios directores alemanes: Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Bruno Walter. Sus versiones, sin ninguna duda, se hallan en la cima de la maestría interpretativa. Además, a estas interpretaciones apropiadamente se les atribuyó el inevitable adjetivo de “clásicas”, lo que les permitió ubicarse y permanecer mucho tiempo en un podio exclusivo, que servía de referencias principales. Todo esto es cierto, pero las grandes obras de los grandes compositores sobreviven en el mundo musical gracias a sus interminables y diferentes *lecturas*. Si no fuera de esta manera, en el caso de Beethoven, por ejemplo, lo tendríamos que percibir únicamente tal cómo lo imaginaban Furtwängler con su batuta o Bernard Rose en su película “La amada inmortal”.

Pletnev nació en el año 1957 en Archangelsk, una ciudad del norte de Rusia. En el ámbito musical, había recibido una imagen de un músico talentoso pero reservado. Aparte de la evidencia de un exclusivo don musical, poseía las cualidades más importantes para una persona creativa: la capacidad de trabajar olvidándose de sí mismo y la independencia de sus pensamientos. Un importante rasgo que determina a Pletnev como músico es su inmutable movimiento hacia adelante. En este recorrido por el camino de la profunda concepción y descubrimiento musical, nunca se tomó una pausa. En el año 1990, a la edad de 33 años, Pletnev, para aquel entonces un exitoso pianista de conciertos, sorprendió al público creando la Orquesta Nacional Rusa (RNO). Creció asombrando al mundo como director de orquesta, fue el único extranjero a quien la com-



Mikhail Pletnev

©Photo: Roman Goncharov

pañía discográfica Deutsche Grammophone invitó a grabar Beethoven con su propia orquesta y no con la Orquesta Filarmónica de Berlín o la de Filarmónica de Viena como se requería antes.

Pletnev pudo romper con el academicismo y la estructurada percepción de la música de Beethoven, con los cuales parecía que todos estaban de acuerdo. Su interpretación reflejó, no a un clásico pero a un verdadero romántico. El secreto de esta cautivante versión se mantiene en una simple concepción: tocar a Beethoven con mucho amor, tal, como si él fuera “*de todos*”. Es suficiente escuchar la Sexta Sinfonía para percibir la frescura e impercedera belleza de su música.

Gracias a este ciclo, como a los 5 conciertos para piano del mismo Beethoven grabados anteriormente, se modificó completamente no solamente la imagen de Pletnev, sino también la de Beethoven. Una vez más en el arte musical triunfó el principio de la libertad del pensamiento: lo talentoso siempre se abre nuevos caminos sin ayuda de nadie.

Crítica con causa impía

Curiosidades: Una revisión de la vida de los Kirchner para saber cuánta fe tienen en algún dios.

R. B.

[El gran inquisidor quiere poner en la hoguera a Dios y lo acusa de libertario:]

*“¡Los que nos habían prometido el fuego del cielo no nos lo han dado!
Y nosotros acabaremos su Babel dándoles pan, lo único que tendrán
en necesidad. Y se lo daremos en tu nombre [Dios]. Sabemos mentir.*

*Sin nosotros, se morirían de hambre. Su ciencia no les mantendría.
Mientras gocen de libertad les faltará el pan; pero acabarán por poner
su libertad a nuestros pies...”*

(Fragmento de *El gran inquisidor* de F. Dostoievsky)

Ranking de catolicidad e insumisión herética

El viernes 28 de noviembre de 2008 la página seis de *Clarín* (toda ella) ostentó un artículo digno de Torquemada –o de la pluma de Dostoievsky o de Benito Pérez Galdós–, en este caso firmado por Curia (¡Vaya apellido!, como supo decir alguna vez Germán García¹ “atravesados por el significante” como los Destapelli Hnos., trabajadores platenses de las cañerías, o la ex Sanitarios Ortelli”, firmemente dedicada al ramo). Curia –custodio

de los principios católicos— pasa revista a la cercanía de la presidenta y su esposo a los cálices sagrados. Se erige en conocedor profundo de los ritos de pasaje y fe, auténtica fe para juzgar señales que cree heréticas. Acumula a favor de la catolicidad de la pareja que ¡pasaron por escuelas religiosas! y sostiene de manera sacrílega que “La relación que une a los Kirchner con Dios se parece en algún sentido a la que mantienen con Perón”, pero reconoce que “todavía no han llegado a la apostasía”, término que tanto abarca al que abandona un partido como al que niega a Jesucristo (ver R.A.E.). No viene mal para la fe un poco de cartesianismo; lo contrario sería una imposición brutal y los tiempos de Tomás de Aquino ya pasaron. La *fides* católica para Curia se mide por la práctica ritual. Le atribuye a Kirchner haber dicho durante una reunión privada: “**A mi la Iglesia no me interesa**” y lo subraya con negrita (en la edición impresa); recoge información de segunda mano a través de informantes no mencionados a los que les cree o inventa. Si, hipotéticamente, esta frase fuera verdad querría decir muchas cosas pero de ninguna manera indicaría la pérdida de la fe, sino de algún desacuerdo con la política de cultos por razones de Estado o un momento de tensión de las relaciones institucionales.

Recuerdo un momento de ira en relación con la fe, una anécdota mítica de mi abuelo paterno en mil novecientos treinta y tantos cuando murió su esposa de treinta y tres años con la que había tenido seis hijos. Alguien le dijo a modo de consuelo: “Dios la quiso tener cerca”, y el gallego se trepó resbalando al lustroso carro fúnebre y desatornilló con sus manos la cruz, acusando a Dios de haber dejado seis huérfanos. Desde entonces, los nietos tomaron la comunión en secreto.

Vidas Ejemplares

Más tarde, señala como ejemplos de vida espiritual a Nixon —“quien obligó a Henry Kissinger a acompañar de rodillas las plegarias de su final”— y a De la Rúa, “un hombre de misa semanal, si no diaria”, confundiendo adrede —más allá de los increíbles ejemplos— estas acciones que son costumbres rituales y no ejemplos de caridad cristiana. Después, en su afán de mostrar la carencia de fe, toma el testimonio de Olga Wornat en su periodístico libro *Reina Cristina*: “Las chicas provenientes de otros colegios difícilmente lograban la estima y el respeto que las religiosas tenían por las que conocían desde niñas y habían sido moldeadas y educadas con las más profundas convicciones católicas. Sin embargo, Cristina era y es católica por convicción y, como muchos, pasó por períodos de alejamiento y contradicciones con su fe. De enojos con Dios. Es creyente, **pero no fanática**”. Aquí, en un claro ejemplo de pasión para desacreditar la fe de Cristina Fernández, subraya con negrita el “no fanática” como si el fanatismo religioso fuera un bien preciado, falseando la enunciación de

Olga Wornat que está señalando cierta conducta excesiva por ostentación con el culto, la que los argentinos llamamos “chupacirios”. Pero hay en su nota algo favorable a Néstor Kirchner, de quien dice “tenía sus problemas de conducta, de los del tipo de “desorden y desobediencia”, según los registros escolares” a los quince años, chismes que alcahuetea W. Curia quien, conociendo su expulsión (la de Kirchner) de un colegio religioso al poco tiempo de ingreso, agrega con voz bíblica (y por las dudas subraya en negrita): “Poco tiempo para conocer en profundidad a Dios”, mientras espera un puesto junto a Rial y Canosa que, a su lado, son ángeles que solo hablan de fama y sexo.

W.C. también alucina cuando se pregunta: “¿Son los Kirchner anticlericales como, por ejemplo, los socialistas españoles? Las convicciones en la Argentina son curiosas”, concluye y se sale de la vaina por ingresar al folklore exótico y torpe de la latinoamericanidad en mirada internacional. A su pesar, los periódicos españoles insistían un mes antes sobre los “anticlericales” socialistas españoles: “La nueva financiación acordada por el Gobierno socialista y la Conferencia Episcopal en 2005 concede a la jerarquía católica un récord de ingresos que supera los 173 millones de euros (...) Mientras el Estado atraviesa un fuerte déficit y gran parte de la sociedad lo está pasando muy mal, la Iglesia católica vive en la opulencia, ya que el Estado [con el socialista Zapatero a la cabeza] les financia generosamente. Este hecho parte de una concepción histórica del Estado Confesional, que considera a la religión católica la única verdadera y obligatoria” (Periódico *Público*, 29/11/2008, en la portada).

Dice Curia, perogrullescamente: “La relación que los hombres de sotana mantengan en adelante con el poder de los Kirchner definirá la relación con la Iglesia”. Los hombres de sotana son la Iglesia; la Iglesia no es la fe, es un poder; la fe pertenece a la humanidad. Sin embargo, tituló a su nota: “La fe de los Kirchner, una cuestión en la que también juega el poder”. Claro que es una cuestión de poder, de instituciones, pero no de fe.

Rígido observante del catolicismo de ultranza ultramontana, observa y acusa, inquisidor, desde *Clarín*: “Los Kirchner nunca se casaron por iglesia”. Bien se sabe, esto impide ser creyente. *Recemos* para que la nota de Curia sea solo una chicana política. Como las páginas anteriores de ese día con estos títulos: “El gobierno y los obispos” y “La complicada relación del gobierno de los Kirchner con la iglesia”. Eso es lógico, es parte del juego político; pero dudar de la fe de cada uno, eso es bien distinto. Se trata de responder con humor, con cierta ironía, pero produce temor la posibilidad de una escalada de control, de echar sospechas de falsedad en la práctica de la fe la falta de ella y su denuncia pública. La revisión

de las conciencias es una tarea imposible: solo podemos juzgar lo que las personas dicen; el resto es tarea de la inquisición.

Aquí la nota de Walter Curia:

<http://www.clarin.com/diario/2008/11/28/elpais/p-01811784.htm>

NOTAS

[1] Escritor, Psicoanalista

Una obra sin título y en proceso

La hibridación de lo corporal y lo visual en las Artes del Movimiento

Susana Temperley



La concepción de la danza como un espacio de encuentro entre público, bailarines y coreógrafos, su liberación hacia nuevos ámbitos, la búsqueda de escenarios más cercanos a la cotidianidad e incluso la mayor actividad del sujeto social en este campo de la producción artística, constituyen procesos que han ido consolidándose a partir de los años sesenta.

En este marco, la incorporación de nuevas técnicas y recursos provenientes de lenguajes artísticos y no-artísticos diversos ha sido un rasgo fundamental que permitió cruces como el de la Danza Teatro o la Videodanza. En este último caso, se percibe la presencia central del formato multimedia, un “universo en sí mismo”, que promueve el arte interdisciplinario, integrando de forma compleja video, músicas de vanguardia y texto verbal.

Así, el arte actual que involucra al cuerpo y a la mirada es el resultado de la convivencia de múltiples propuestas abiertas a todo tipo de técnicas corporales a lo que se agregan los usos múltiples de las tecnologías digitales, como herramientas que habilitan la creación libre del coreógrafo.

A éste collage de lenguajes y formas pertenece la propuesta experimental de Laura Kalauz (Argentina) y Martin Schick (Suiza). “Turist”+“Título”, éste último no es otra cosa que un proyecto en proceso de producción¹.

Descripción (de algunos de los pasajes que conforman la obra)

Proyección del video “Turist”

Se proyecta al público local un ejercicio efectuado en las calles de Zurich, consistente en el desarrollo de respuestas performáticas a una situación pública específica². Concretamente, la bailarina (Kalauz) pide a los transeúntes involucrarse como creadores de una coreografía libre que ella interpretará en ese mismo lugar y momento.

Al principio, la filmación muestra varias situaciones en las que la propuesta es rechazada por los peatones para luego, exhibir los casos “exitosos”. Se trata del registro de los movimientos que la artista intenta representar de la manera más ajustada a las órdenes de los improvisados coreógrafos. El telón de fondo se compone de rostros sorprendidos, extrañados y divertidos con el espectáculo. Los “coreógrafos” son personas corrientes: una anciana, una pareja con un bebé en un coche, e incluso un grupo de adolescentes que practican *street-dance*, etcétera.

Además del encadenamiento de “coreografías sociales”, el video incluye algunos juegos entre cámara y movimiento corporal, por ejemplo, la secuencia de Kalauz cuando baja de un tren y camina por una calle de la ciudad, advirtiendo que los demás transeúntes van hacia atrás, de espaldas (pero de manera muy natural) o, el momento particularmente cómico, consistente en el registro en primer plano a Kalauz viajando en tranvía de una manera particular (colgando de cabeza), detrás de ella se registra la diversidad de expresiones de los pasajeros que la descubren en tal extraña posición.

“Título”

Luego de emitida la proyección y una vez retirada la pantalla se divisa un atril en el medio del espacio. En seguida ingresan a escena los autores-

performers. Se sientan de frente a los espectadores, observando el cartel a izquierda y derecha del mismo. El atril se encuentra de espaldas a la audiencia, por lo tanto, ésta no puede saber qué está escrito en el cartel. Los personajes lo observan por largo tiempo con gesto analítico y cambiando continua pero levemente de posición corporal.

Luego Schick da vuelta el soporte y el público puede ver la palabra “Más”. Con un marcador el performer agrega “algo” de modo tal que la frase final consiste en “Algo más” en seguida pasa la hoja y debajo se veo la frase “Otra cosa”. A partir de allí comienza un diálogo efectuado mediante la palabra y también a través de expresión corporal.

La estructura alterna expresión corporal y verbal. Al principio, la comunicación que articula oralidad y lenguaje corporal parece fluir, el intercambio parece funcionar aunque luego ambos comienzan a manifestar gestos de incompreensión con respecto a lo que el otro intenta expresar (a través de algo con esencia “dansística” o un movimiento sin técnica especial como tirar unos libros al piso, por ejemplo).

En secuencias y diálogos posteriores parecen nuevamente estar comunicados aunque el efecto general es el de una retórica vacía, cuyo único sentido se da en el encadenamiento causal de motivos (lo que genera comicidad).

A continuación, llega el momento de la danza. Ahora los bailarines realizan una serie de acciones al unísono y luego de forma alternada. Por momentos parece un juego de espejos, de imitación y luego de diálogo e incluso de lucha o competencia.

Por último se exige la participación del público cuando la conversación entre el suizo y la argentina gira en torno a los malos entendidos por cambios idiomáticos y juegos de lenguaje.

Al finalizar la pieza, Laura Kalauz invita al público a acercarse a dialogar haciendo incapié en el valor de los comentarios para la prosecución del trabajo sobre “Sin Título”.

La comunicación como materia prima

La temática referente a la búsqueda de comunicación, muchas veces infructuosa, que es considerada un mal de nuestra época aleja a la obra de la preocupación puramente estética y la coloca en un plano crítico.

En “Turist”, personas que caminan por las calles en retroceso sin percatarse de ello simbolizan las diferencias culturales que parecen generar fuertes baches en el intento de establecer un vínculo enriquecedor entre identidades.

Lo mismo sucede en los diálogos ligeros y juegos de palabras entre Kalauz y Schick que sirven para ironizar (y denunciar) a cerca del vacío de contenido de los mensajes que intercambia la gente constantemente.

¿Es lo mismo decir esto o aquello? ¿Es lo mismo decir cualquier cosa que algo? Son las preguntas que inauguran la segunda parte de la obra y que permiten dar cuenta de la ausencia de sentido que parecen dominar a las sociedades contemporáneas.

Para exponer estas preguntas, la obra se presenta como un discurso abierto no sólo por tratarse de un trabajo inconcluso sino por conllevar un estatuto metalingüístico a través de diversas operaciones: hablar sobre el propio modo de expresión, interpelar al público a través de diversos lenguajes, incluido el de señas (alfabeto de sordomudos) con la intención de comprobar si lo que se ve en escena “se comprende” efectivamente, la presencia estratégica de los silencios, la manipulación de objetos, etcétera.

Se construye de esta manera una microtopografía de guiños al espectador (atento) que provocan desde carcajadas masivas, risas aisladas e incluso extensos momentos de silencio (los que muchas veces se inician en el escenario y van propagándose hasta involucrar al público). Este último vacío no genera, sin embargo, una ruptura en el intercambio, por el contrario parece reforzar el vínculo cómplice a la vez que tranquilizador, de quienes comparten un mismo código “el de saber que no siempre lo que se dice se entiende”.

Obra abierta y participativa

La interactividad en la danza permite nuevas aproximaciones al entendimiento de lo que significa “la comunicación”. En este intercambio el arte normalmente contemplativo, demanda la acción del espectador para adquirir sentido y poder “completarse”

El ingreso del transeúnte de las calles de Zurich a la obra y la participación del público en el diálogo con los artistas durante el espectáculo remiten al teatro abierto y participativo. La clave de éste estilo radica en conseguir que los espectadores, se conviertan en “espectadores-actores”, es decir, en personas que piensan y construyen junto con los actores la trama de la actuación. En el caso de la obra suizo-argentina, se trata de realizar esta operación convirtiendo a los espectadores en coreógrafos pero también en pensadores de su propia cultura. El público suizo, el público argentino y cada grupo de espectadores que participen en cada una de las funciones (que nunca serán idénticas pues siempre van progresando, incorporando algo más) realizará su aporte activo incluso desde el silencio pues el intercambio es parte viva de la obra más allá incluso de la conciencia individual de cada sujeto.

Cabe agregar que podría pensarse en el paratexto como un indicio importante: el hecho de llamar a la obra “Título”, no parece ser parte de un descuido, por el contrario se trata de llamar la atención sobre el mensaje que se va construyendo progresivamente y que al tratarse de una obra en proceso puede aún seguir desarrollándose, enriqueciéndose y transformán-

dose. Anclar la obra a un nombre referencial podría llegar a obstaculizar la libertad de creación sobre la pieza a futuro.

El efecto metonímico

En la primera parte “Título” retoma el lenguaje de la videodanza definido por Rosenberg³ como “la construcción literal de una coreografía que sólo vive cuando está encarnada en un film, video o tecnologías digitales” pero además rompe con este lenguaje que, en sí mismo ya está fundado sobre un quiebre anterior: “La riqueza creativa que provee este género con respecto a la representación escénica convencional dada por el escenario a la italiana es entonces fascinante, ya que permite la posibilidad de adoptar cualquier ángulo, cualquier tiempo (no es realista y se pueden cambiar las velocidades); cambiar el espacio, variar la distancia entre el espectador y el intérprete y obtener planos detalle, fundir una imagen, asociar de manera distinta, incluir las asociaciones del bailarín, su pensamiento. En síntesis, construir un relato de manera distinta, generalmente no lineal”.

La obra “Título” involucra tres espacios: las calles de Zurich –El escenario– El espacio ocupado por el público, y articula tiempos variables: el pasado (a cargo del video de “coreografía social” efectuado en la dicha ciudad un año antes), el tiempo presente de encuentro entre artistas y público y el futuro, caracterizado por la constitución de la muestra como una obra abierta.

Kalauz es reconocida en dos de los lugares que integran la obra y en cada uno de los momentos.

Ésta multiplicidad de relaciones temporales y espaciales confluyen en un segmento concreto: el momento en que la artista (junto a su compañero) entran en escena. Es por eso que puede afirmarse que “Título” va más allá de la “liberación” propuesta por el videodanza y la danza teatro pues incluye la danza para la pantalla en el teatro de sala y en este gesto reintroduce los procesos metonímicos al intercambio cara a cara entre el performer y el espectador.

Conclusión

La obra, cuya estructura es fuertemente integrativa y a la vez abierta a la creación libre de los participantes (tanto performers como público), consiste en un objeto cultural idóneo para representar el punto de confluencia de las artes contemporáneas (especialmente en aquellas donde se involucra al cuerpo como soporte), pues se sostiene sobre tres ejes fundamentales y característicos de la expresión estética actual:

- La temática centrada en una problemática humana y/o social. En el caso de la obra “Título” se trata de la búsqueda infructuosa de comunicación y entendimiento.

- La construcción progresiva y participativa de la obra. Se invierten los roles y en este caso el público, aunque carente de formación profesional relacionada con los lenguajes del movimiento, participa desde un rol jerárquico (el de coreógrafo).

- La predominancia del efecto metonímico (que habilita un entramado de materialidades destinado a reunir espacios y tiempos diferenciados). En éste sentido, la obra analizada presenta un nivel de complejidad elevado pues se expande e involucra escenarios, agentes, morfologías y movimientos de diversa índole y efectos de sentido producidos desde y en múltiples direcciones.

Aún más, la producción suizo-argentina, claro exponente del estado actual de “la Danza”, es a la vez una muestra concreta de la razón por la cual las reflexiones sobre las artes del movimiento del siglo XXI deben completar también el proceso de adaptación al nuevo *escenario*. Podría en este caso ser válida aún la reflexión del crítico Rodrigo Alonso al reflexionar, hace varios años, sobre los cambios provocados por la introducción de la tecnología en arte: “Las primeras producciones ya comienzan a asomar en los teatros, las pantallas y los ordenadores. Sólo nos queda esperar y renovar –nosotros también– nuestra capacidad para el asombro”⁴. Y, cabe agregar: y nuestro espíritu participativo y reflexivo.

La obra analizada es inclasificable y al mismo tiempo consiste en un claro exponente del desafío de época que no sólo se presenta a los coreó-

Sobre los autores:

Laura Kalauz nació en Buenos Aires (1975) donde estudió danza y ciencias de la comunicación en la Universidad de Buenos Aires.

Desde 2003 vive en Zurich (Suiza) donde trabaja como coreógrafa y performer independiente presentando sus propios trabajos en distintos teatros y festivales. Su último proyecto *excuse me please could you choreograph me*, fue presentado durante el 2007 en los festivales Stromereien (Zurich) y Les Urbaines (Lausanne). Actualmente trabaja en un nuevo proyecto: *Do what you see see what you do*, una coproducción con la Rote Fabrik (Zurich) que será estrenado en mayo 2009.

Martin Schick nació en Friburgo, Suiza, en 1978. Estudió teatro en el Conservatorio de Arte Dramático de Berna donde se graduó en 2005 con honores. Trabajó varios años como actor para televisión y producciones cinematográficas, como así también en teatro y danza independiente. Asociado apasionadamente a la danza desde la niñez, pasó por una escuela de ballet en Berna, trabajó con David Zambrano, Meg Stuart, y Susanne Linke, entre otros. En 2009 realizó su primer trabajo como coreógrafo para el *Deutsches Theater Göttingen*.

Desde el 2006 colabora intensamente con la artista Laura Kalauz, investiga las técnicas de tango y “bodyweather” y todo aquello que se encuentra detrás del movimiento.

grafos y artistas sino también a los espectadores y críticos. Todos ellos están invitados a dejarse zambullir en este universo lúdico y siempre en proceso.

NOTAS

[1] La obra se exhibió el Camarín de las Musas en Buenos Aires durante el mes de febrero de 2009. "Tulist" es un trabajo realizado en 2005.

[2] Tal conceptualización pertenece a los autores de la obra.

[3] Realizador y teórico estadounidense (En Danza y Tecnología2 -edición sin número- Luciérnaga Clap Revista digital).

[4] <http://roalonso.net/>

BIBLIOGRAFÍA

Hess, Walter, *Documentos para la Comprensión del Arte Moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.

Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

La Ferla, Jorge (comp.) *Cine, Video y Multimedia. La Ruptura de lo audiovisual*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Mitoma, Judy (comp.) *Envisioning Dance on Film and Video*, New York, Routledge, 2001.

Traversa, O., "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Signo y Señal*, Revista del Instituto de Lingüística, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2001.

Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico

Carmelo Saitta

A principio de la década del cincuenta del siglo pasado, muchos compositores preocupados por un mayor control de los parámetros compositivos adoptaron como técnicas al serialismo integral (que permitió a los compositores, a través de matrices numéricas, sistematizar la altura, las duraciones, las intensidades, entre otras variables) y/o las técnicas electrónicas (que no solo les garantizaban un mayor control, sino también la sistematización de una vinculación estructural entre los mismos).

Como reacción al excesivo control o búsqueda de posibles alternativas, surgieron un número considerable de obras cuyos compositores adoptaron técnicas más laxas, tales como: el minimalismo, la música repetitiva, la aleatoriedad en diferentes grados, la música concreta, la música estocástica, los grafismos, etc. Y un poco mas adelante, la creación de grupos de impro-

visación, es decir, la composición colectiva, cuyos compositores-interpretes exploraron diferentes formas de organización musical, así como nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales, generando lo que se dio en llamar “técnicas extendidas”.

Varias de estas aperturas, desvinculadas de las técnicas centroeuropeas, presentan ciertas características vinculadas a otras culturas. Es así como es observable que en estas obras, como en otras posteriores, muchas de las premisas compositivas tienen algún sustrato vinculado a ciertas características de la música étnica de diferentes geografías.

En este punto, podríamos vincular a estas obras con los movimientos nacionalistas surgidos a fines del siglo XIX y que se proyectaron por largo tiempo en el siglo XX. Sin embargo, sería erróneo hacerlo debido a dos razones. En primer lugar, como le gusta decir al compositor Pablo Cetta, aquellas se basaban en citas textuales del folklore de sus respectivas etnias y, posteriormente, se producía un proceso de sublimación mediante el cual no precisaba citar, pues los elementos característicos ya formaban parte de su lenguaje. Este repertorio conserva una fuerte relación con la música tradicional (utilización del sistema tonal-modal, el tematismo, etcétera).

En segundo lugar, a partir de la década del ochenta es notorio el surgimiento de manifestaciones estético-musicales que conllevan, en cierto modo, una mirada renovadora, tal vez, como reacción a la pretendida globalización promovida por los países centrales, por el manifiesto fracaso de los postulados sustentados por la modernidad o por razones más específicas vinculadas a los desarrollos locales, los que, sumados a las nuevas concepciones ideológicas, desencadenan nuevas corrientes de las cuales una, al decir de Kenneth Frampton¹, daría una real sustentación al tema que nos ocupa: *“La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto. De lo dicho, resulta claro que el regionalismo crítico depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica. Puede encontrar su inspiración directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local o en una tectónica derivada de un estilo estructural o en la topografía de un emplazamiento dado. Pero, como ya he sugerido, es necesario distinguir entre el regionalismo crítico y los ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos”*. Y si bien este enunciado alude, en principio, a la arquitectura, por extensión es aplicable a cualquier manifestación de las artes, incluida la música.

En nuestro medio y a partir de esa década, aparecen, tanto en la música instrumental como en la electrónica, claros signos de una mirada localista, originando así la necesidad de una estética que presente de diferentes ma-

neras características propias del folklore americano. Este fenómeno no solo es observable en la música académica, sino también en la llamada música popular, caracterizando así a los géneros de “fusión”.

En el caso que nos ocupa, dicha alusión se ve reflejada en obras donde, de manera implícita o explícita, aparecen claros signos de la cultura local, ya sea por la inclusión directa de formas propias de nuestro folklore, por la inclusión de materiales étnicos de archivos musicológicos, por la organización formal no causística, por una particular configuración textural, por el uso de ciertas sonoridades vinculadas a instrumentos étnicos, por asociación metafórica con el título o el programa, etcétera.

Este movimiento, llamado por algunos compositores “sincretismo” y por otros “regionalismo crítico” (siendo éste último término el que posee un sustento conceptual más apropiado para dar cuenta de una realidad múltiple que atiende a los criterios compositivos actuales más o menos universales), tiene hoy muchísimos cultores, en particular en América Latina. Entre nosotros podemos citar, en la ciudad de Córdoba, a Gonzalo Bifarella, José Halac y Eleazar Garzón; en Rosario, a Dante Grela, Claudio Lluán y Jorge Horst; en Santa Fé, a Jorge E. Molina y Ricardo Pérez Miró; en Neuquén, a Ricardo Ventura; y en Buenos Aires, a Pablo Cetta, Francisco Kröpfl, Jorge Sad, Guillo Espel y el autor de estas líneas, entre muchos otros.

NOTAS

[1] AAVV, *La Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985

Crítica y vanguardia: “El caso Poringa”

Ulises Cremonte

Para Clement Greenberg.—uno de los críticos americanos más influyente del siglo veinte— vanguardia y kitsch son conceptos antagónicos determinantes para diagnosticar cual es una obra de arte genuina y cual no. En su artículo “Crítica y vanguardia” (*Partisan Review*, 1939), plantea que el kitsch es ese conjunto de mercancías pensadas para ser digeridas sin esfuerzo y que no predisponen activamente a sus consumidores. En cambio, la vanguardia cumple una función primordial: “mantener en movimiento la cultura”. Es un arte auténtico, que despierta en el espectador un espíritu crítico.

El arte vanguardista es abstracto, mientras que el arte de masas favorece ostensiblemente la representación. El arte vanguardista es reflexivo, el

de masas es, por lo general, mimético. La vanguardia es introvertida, trata de sí mismo; el kitsch es extrovertido, trata del mundo.

Explica Greenberg:

En un cuadro de Repin, el campesino reconoce y ve cosas al modo en que se reconocen y se ven cosas fuera de los cuadros: no hay discontinuidad entre el arte y la vida. (...) Al campesino le agrada también la riqueza de los significados que encuentra en el cuadro: "se trata de una historia". (...) Repin es lo que el campesino quiere, y nada más que Repin.

En cambio:

Para los valores últimos que el espectador culto obtiene de Picasso los obtiene en segundo grado, como resultado de la reflexión sobre la impresión inmediata que dejan los valores plásticos (...)

No están explícitamente presentes en la pintura de Picasso, sino que deben ser proyectados en ella por un espectador lo bastante sensible para reaccionar a las cualidades plásticas. (...) en Repin el efecto "reflejo" ya estaba incluido en el cuadro, preparado para el goce irreflexivo del espectador. (...) Repin digiere con anterioridad el arte para el espectador y le ahorra el esfuerzo.

¿Dónde está el arte de vanguardia hoy? Seguramente no en Picasso, ya que gracias a críticos como Greenberg, que han tenido la generosa vocación altruista de explicarnos todo lo que necesitamos saber del genial pintor español, nos "ahorran el esfuerzo" de tener que entender un cuadro.

Vale recordar que para Greenberg el arte de vanguardia se asienta en tres premisas: 1. Habla de sí mismo, no del mundo. 2. Es abstracto, abandona la pretensión representacionista tan común en el arte de masas. 3. Moviliza activamente al espectador.

¿Dónde está el arte de vanguardia hoy? Quizá las premisas de Greenberg son generalistas, y una sospecha nos lleva a creer que existe una multitud de obras que podrían cumplir estos tres requisitos. De esas infinitas posibilidades, nos detendremos en un caso, el sitio pornográfico www.poringa.net.

Tomar una web pornográfica para hablar de vanguardia y arte no debe parecer una elección desmesurada. Este gesto posibilita tensar el armazón conceptual de Greenberg y nos permite interpelar a fondo los argumentos del crítico norteamericano.

El caso Poringa!

Poringa! es un portal donde sus usuarios pueden intercambiar y compartir material pornográfico. Su funcionamiento es sencillo: cada internauta se registra, adquiere un nombre de fantasía y pasa a ser un usuario de la página. Esto lo habilita a subir materiales (películas, fotos comerciales o "caseras") y de esta manera sumar puntos para ascender en la escala que

va de “usuario novato” a “full”. Subir materiales no es condición para ser usuario, puede limitarse únicamente a observar y descargar lo que otros suben y, eventualmente, dejar comentarios sobre esos materiales.

Está prohibido los contenidos no pornográficos (salvo que como chiste se ponga una foto de un caniche acompañado de la frase “que buena perra”) e imágenes de menores.

El diseño portal es sencillo, pero efectivo. A la izquierda una lista de los contenidos subidos ese día –llamados “posts”– en el centro una lista de usuarios, el Top de los Posts con mas puntos y los tópicos más consultados. A la derecha hay publicidades. Cuenta con 12 categorías: Animaciones, Downloads, Gay, Imágenes, Info, Noticias, Off-Topic, Patrocinados, Pornografas, Relatos, Teve, películas, series, Videos On-line.

Retomando las premisas de Greenberg, veamos cómo pueden concordarse con las diversas operaciones discursivas que aparecen en esta web:

1. *La Vanguardia habla de sí mismo, no del mundo.* Tanto en la sección Teve, películas Series, como en Videos On-Line y también en Downloads encontramos una cantidad casi infinita de videos. Podemos ver y descargar diversas destrezas gimnásticas practicadas en tríos acrobáticos, también en desmesuradas pirámides humanas. No hay en estas destrezas físicas nada que “se parezca al mundo”, en los términos que definía Greenberg. Muchas veces estas prácticas se asemejan al caótico *Guernica* del venerado Picasso. Más alejado aún del mundo es la práctica de Bukake, falso plano secuencia, donde decenas de vigorosos efebos se derraman, a veces en copas de champagne, a veces en la receptiva boca de una paciente muchacha. El deliberado montaje supone que estamos en presencia de una ficción despegada de la cotidianidad. Parece más bien un concurso de talentos, donde las participantes deben demostrar su capacidad para beber grandes cantidades. Otro caso, paradigmático donde se ve como el porno habla del porno, y no del mundo son las películas o los videos Squirt, denominación que se utiliza definir a los explícitos y chorreantes orgasmos femeninos. La materialización del placer es sencilla de filmar en el hombre: alcanza con mostrar el momento exacto en el que la simiente sale de su pene. Pero en la mayor parte de las mujeres los únicos indicios son sus gritos. Hay una carencia indicial, que lleva muchas veces a que ese grito sea sobreactuado. Pero con las producciones llamadas Squirt esa carencia se soluciona. Es evidente que la carencia, era una carencia del Porno como tipo discursivo. Y la solución es, en términos de Greenberg, “introvertida”, el propio tipo discursivo, enfocado en sus propias leyes, encuentra la manera de materializar con esas fuentes volcadas femeninas, algo que antes permanecía en el exagerado grito de placer.

2. *La vanguardia abandona la pretensión representacionista tan común en el arte de masas.* Lejos de los recursos narrativos de todo relato

representativo, en los videos y películas porno que se pueden encontrar en Poringa! domina la hipérbole: masculinos desmesurados, primerísimos planos, cavernas dignas de un “Viaje al centro de la tierra” que se dilatan hasta adquirir dimensiones astronómicas son síntomas de lo lejos que se está de un registro mimético o realista. En el porno hay un desplazamiento, una gigantesca deformación artística por exceso. En la filmografía comercial, como en la independiente, hay una lógica narrativa preocupada por presentar historias creíbles, con personajes complejos, no estereotipados. Nada de esto ocurre en el porno, las causalidades son inmediatas, hola, que tal, me desvisto, cogemos (y a veces ni siquiera “hola, que tal”). Este desvío en el hábito narrativo es un punto que marca la originalidad vanguardista del Porno. A excepción del video arte, es muy difícil encontrar en otro film una tan marcada ruptura narrativa. Aún cuando nos encontramos con películas pornográficas con cierto argumento tradicional, este es interrumpido por esa arbitrariedad porno, donde no hace falta justificar demasiado el que dos o más personas tenga relaciones. Claro que al ser el porno un tipo discursivo tan difundido, con una producción anual masiva, tenemos la sensación de que hay allí una formula estructural. Si, es cierto, la lógica sin complejos del porno acata leyes no escritas las niega y las afirma, como sucede en toda vanguardia. Es ruptura en comparación, pero en su interior, hay regulaciones claras.

3. *La Vanguardia moviliza, genera una actitud activa en el espectador.* La sección Poringueras nació cuando, Natalia una usuaria creativa de la ciudad de Quilmes se saco fotos desnuda, las envió y se llamo a sí misma Poringuera. En esta categoría solo se publican producciones conocidas habitualmente como amateur y es una de las más visitadas y el número de participantes que envían producciones propias crece día a día. Lejos, entonces de ser un consumidor atomizado, mero receptor pasivo, los usuarios-artistas de Poringa responden a esa pretensión movilizante que Greenberg le reclama al arte. Aún, sin subir fotos o videos caseros, el grado de intervención de los usuarios que solo son fruidores estéticos y no creativos es muy alto, primero subiendo otros materiales, además con manualidades ensimismadas o escribiendo comentarios sobre cada post. La escritura es para muchos autores (desde Jack Goody hasta Walter Ong) una técnica cultural que no solo implica un adiestramiento especializado sino que pone en funcionamiento una serie de habilidades cognitivas que modelan el pensamiento. La intervención escritural en Poringa es alta, los comentarios llegan a un promedio de entre 30 y 50 en los post más visitados. ¿Qué obra de arte genera hoy tan sostenida producción escritural por parte de sus espectadores? Los libros de visita de las salas de exposiciones no llegan ni a un diez por ciento de lo generado en Poringa.

¿Es, entonces, Poringa! el lugar de la vanguardia? Ajustado a las con-

sideraciones que hace Greenberg, no podemos más que asentir. Pero los sitios pornográficos no tienen una legitimidad social que los canonicen, en esto coinciden con el aislamiento de las primeras rupturas vanguardistas. Un tipo discursivo, un género, se define por sus metadiscursos. Ni en los diarios, ni en las revistas especializadas en cine encontramos críticas de películas pornos, ni mucho menos en tratados sobre vanguardia. Por qué ocurre esto es una pregunta de difícil respuesta. Habría que fotografiar distintas instancias de la circulación de los textos pornográficos a lo largo de la historia, trabajo que no se pretende realizar aquí.

Una primera respuesta al dilema de porque se visualiza cierta correspondencia entre lo que dice Greenberg y lo que hace Poringa! es la amplitud continental de las premisas del crítico norteamericano. Este tipo de conjeturas especulativas es habitual en todo aquel que pretende establecer una teoría sobre un tema que tiene en un campo definido, concreto. Es el problema de hacer teoría de algo específico porque justamente lo específico se encarga muchas veces de agrietar la teoría. Pensar la vanguardia como un asunto empírico, complica el asunto, no solo moralmente, más si se toma como caso un sitio pornográfico.

Los argumentos de Greenberg, que juramos haber tomado de manera literal, nos permitieron ver que la vanguardia no es solo una actividad de creadores nuevos o de categorías canónicas establecidas por revistas especializadas y que la sociedad de masas tiene en su inaprensible circulación discursiva desplazamientos sorprendentes y muy ricos para ser analizados, no debemos darle la espalda: ¡puede ser peligroso! Si esto fuera un manifiesto vanguardista debería cerrar así: ¡Amnistía al porno! En el comienzo del Siglo XXI ¡la vanguardia esta allí!

De los títulos

Graciela Fernández Troiano

“¿Hay siempre un texto, ya sea dentro, debajo o alrededor de la imagen?”

Roland Barthes (1986)

En los textos artísticos, y no sólo en ellos, está establecida la presencia del título, tanto que se denuncia su ausencia en las tarjetas –que detallan medidas, materiales y autor en los cuadros– donde se suele escribir “sin título”, mostrando una carencia o un atrevimiento. La operación designación funda una identidad, cierta relación entre algo y la palabra. Dice Borges:

“Sé que la luna o la palabra *luna* / es una letra que fue creada para / la compleja escritura de esa rara / cosa que somos, numerosa y una”. Se entiende como *texto* “un fragmento en el plano empírico, como un objeto concreto que extraemos del flujo de circulación de sentido”, Verón (2005). Un cuadro es, la mayoría de las veces, un texto compuesto por dos materias significantes: imagen y palabra. Esta relación se propone como un punto de encuentro caracterizado por un juego de mutua influencia que, al modificar a las partes, facilita la construcción de otras representaciones. El título no es un auxiliar para la comprensión de la imagen, pues ésta crea sentido también junto al título. Según Genette (1989) el título es un paratexto, un tipo de transtextualidad que pone al texto en relación con otros textos, un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, de su acción sobre el lector. La operación paratextual, el título en los cuadros, esa palabra o conjuntos de palabras que trabajan para la imagen y con la imagen, permite que la proximidad teja sentidos.



Manos anónimas de Carlos Alonso

Los títulos de las pinturas de Carlos Alonso abren sentidos diferentes. Se instala una clasificación según la taxonomía de género, por ejemplo, *Autorretrato, Paisaje, Desnudo, Retrato con perros*; este último une al género con una particularidad. En estos casos las palabras se instalan en cierto orden propio del lenguaje pictórico. Si se lee Paisaje quizá se espere ver una cierta clase de espacio mundano. Al observar la asociación entre la imagen y su título se construye la ratificación del género con imágenes respetuosas de “las condiciones de previsibilidad”, Oscar Steimberg (2005). La inquietud de significación sería otra si bajo el título *Paisaje* la imagen mostrara el rostro de Alonso.

Algunos títulos abren otra dimensión significativa presentado una instancia de clasificación. A diferencia de René Magritte que titula a dos de sus cuadros *La traición de las imágenes*, donde se ve la representación de una pipa con un cartel que dice –dentro del propio cuadro– *Esto no es una pipa* y en el otro la de una manzana con un cartel que dice –también en el interior del cuadro– *Esto no es una manzana*, Carlos Alonso titula a dos de los suyos *Manzano* y *Planta salvaje*, donde también aparecen representa-

ciones de estas plantas como si fuera algún manual de botánica. ¿Por qué insiste Alonso en esta coincidencia? Él inventa un manzano y no lo llama *El manzano*, *Mi manzano*, *Manzano de Tunuyán*, sino que lo titula *Manzano*, como la búsqueda de palabras en un diccionario. ¿Acaso interpela a Magritte invirtiendo su juego y propone una paradoja? ¿Subraya la imposibilidad de confundir el signo con la cosa? ¿Por qué la “pipa” no ha de ser una pipa? Por la misma razón que la palabra “perro” no ladra, dice Jacques Meuris, citando a William James.

Alonso y otros ponen títulos con datos particulares alentando un reconocimiento puntual de la imagen. A partir de nombres propios o de relaciones de parentesco (Teresa en el taller, Retrato de mi madre, Retrato de Spilimbergo, Carmen y Héctor Romero) las obras reenvían a sujetos y lugares precisos; este es el caso de “... mi madre” y “... Spilimbergo” pero no así el de “Teresa...” y “Carmen y Héctor Romero” que son solo nombres, tal vez sin la generalidad de *Manzano*, pero sin remisión a ninguna otra cosa: no son la madre, ni el amigo, ni el vecino. La pregunta a la que da respuesta el título, podría ser ¿quiénes son éstos? El título se instala o no en un referente o tal vez, como señala Steimberg (2007), “Los juegos entre imágenes y textos facilitan a veces eso: que entre texto e imagen no haya anclaje, no haya relevo, haya sólo aposición”. De ser así, en estos tipos de cuadros, el título y la imagen forman un complemento que los adjetiva o que pretende ampliar su significado. La imagen envía al reconocimiento de un perfil, una edad, un movimiento, un lugar, un tiempo de espera.

Los títulos *Sin pan y sin trabajo* y *Olimpia*, en comunidad con las imágenes de Alonso, son, en una de sus dimensiones, una operación de apropiación distante de la copia, dirigida a las obras de los mismos títulos de Ernesto de la Cárcova y Edouard Manet, y funcionan como metatextos o citas. O. Calabrese (1994) analiza algunos productos culturales desde la categoría de ritmo y repetición. Dentro de una estética de la repetición, distante del molde, la relación entre dos o más textos permite darse cuenta de algunos rasgos idénticos y de otros diferentes. Calabrese propone tres modos de repetición: un modo icónico estricto, un modo temático y un modo narrativo. Alonso al repetir transforma y reproduce. Rene Magritte es el autor de cuadros que repiten títulos: *La Gioconda* y *Madame Récamier*.

Las relaciones paratextuales trabajan sobre la cultura, por ejemplo, se juega con un tango y se pone en cuestión la letra, la música, el título, los autores, el cantante, las versiones. *Por una cabeza* fue primero un tango de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera. En el cuadro de Carlos Alonso *Por una cabeza* se ve a un niño sosteniendo una espada en la mano derecha y en la izquierda la cabeza –¿de Alonso?– cortada y sangrante. La cabeza no es la del caballo, el escenario no es el del turf, no hay carrera, ganadores ni perdedores. *Por una cabeza* no siempre es un tango.

No te vendas y *Entretelas* juegan con algunos de los variados sentidos que pueden tener las palabras según su enunciación, es decir, el conjunto de todas las palabras y signos pueden ser imágenes que rodean cada palabra o expresión en un texto. En *No te vendas* el cuadro muestra vendas (tiras de lienzo destinadas a sujetar apósitos sobre una herida) pegadas sobre el soporte y tapando los ojos de una mujer. Sin embargo, la oración envía al verbo vender (se), faltar a la amistad, delatar, ceder. ¿Alonso aproxima y aleja las palabras? ¿Juega al contrasentido? En *Entretelas* se deslizan como mínimo dos sentidos: el título puede sugerir el relleno de las prendas de vestir y la imagen representa a personas en un taller de pintura mezcladas con telas pintadas. En este caso, se trabaja con la distancia que puede crear una ambivalencia de “entre” usada como prefijo o como preposición. Colocado delante de telas significa lienzo que refuerza la prenda; en la imagen, “entre” funciona como preposición y denota estar en medio de algo, de lienzos claveteados en bastidores, pintados o no. ¿Recurrencia hacia el juego de palabras? ¿Se alude al juego de Magritte que con palabras e imágenes como signos en tensión dan oportunidad a la paradoja y al disloque? “Como vemos, la paratextualidad es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta”, dice Gerard Genette en *Palimpsestos*.

Quizás *Manos anónimas* y *El campo* enlazan palabras e imágenes en una narración, evocan una transformación o cambio de situación que, en el primer caso, da respuesta a la posible pregunta ¿quiénes fueron los que hicieron esto? y, en el segundo, ¿a dónde los llevaron? En el cuadro *Manos Anónimas*, Alonso permite suponer una situación de orden anterior al cuadro y una posterior de acción, desorden, destrucción y llanto. El título de un cuadro sostiene la influencia de una relación tal como la imagen con título cree aclarar algo o probar un cruce, un enfrentamiento. Ambos formando una unidad, y alterados por ella, dan sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
Borges, Jorge Luis, *El hacedor*, poema *La LUNA*, Buenos Aires, Planeta, 1996.
Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
Genette, Gerard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Alfaguara, 1989.
Meuris, Jacques René Magritte, Colonia, Taschen, 1997.
Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos, El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel, 2005.
Steimberg, Oscar, *De las fotos que se descuelgan del texto*, en *Crítica Año II Número 3*, Revista del Área Crítica de Arte del IUNA, 2007.
Verón, Eliseo, *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2005.

Cartas de los lectores

Complicadas las cartas de los lectores. Dicen que no criticamos nada; nos felicitan; nos dicen que es un lujo nuestra revista; que es lindo nuestro logo; nos piden solidaridad con la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, que dicen está destinada a desaparecer por culpa de Mauricio Macri, el Intendente. Bueno, ahora pueden leer nuestras modestas respuestas a las cartas del número anterior y que contestamos en éste.

Juan Salvio:

¿Por qué se llama *Crítica* si no critican nada ni a nadie? Uds. no se atreverían a hablar mal de nadie, solo se cuidan de hablar de nada.

N. del D. *Para disimular nuestro acuerdo con el mundo. Pero nadie se había dado cuenta, hasta ahora.*

Sandra Valdetaro (UNR):

¡Un lujo la revista!

¡Y un placer leerla!

¡FELICITACIONES a todos por brindar un trabajo de tanta calidad!

Buen 2009.

N. del D. *Agradecemos los elogios y los publicamos, y los tomamos como de quien viene.*

Julio Flores:

Muy bueno.

Gracias.

N. del D. *De nada, Sr. Julio Flores.*

Jorge Manzoni:

Hola, ¿cómo están?

Los felicito por el material, es muy interesante.

Un saludo cordial.

N. del D. *Agradecemos su lectura, Sr. Jorge Manzoni.*

Marta Rojzman:

Gracias por mandarla, me encantó; sobre todo el logo antigüito.

N. del D. *Le encantó, ¿no? Bueno, es lo único que no hicimos nosotros. Así que la próxima vez le mandamos el logo antigüito y chau pinela.*

Néstor López:

Estimados editores de Revista ***Crítica***:

Muchas gracias por el envío. Está muy linda. Me pregunto si en momentos en que el arte está siendo agredido a solo doscientos metros del IUNA ya que la tradicional Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano esta sentenciada a desaparecer, ¿no amerita un artículo central en vuestra revista?

No recuerdan aquello de Bertolt Brecht, “Ayer llevaron a un estudiante y como no lo soy no me preocupé, luego fueron por un comunista y como no lo soy tampoco me preocupé, hoy vienen por mí”. En criollo lo llamamos solidaridad, compañerismo, amistad, bronca o simplemente amor, amor por el arte y por la vida. Ernest Hemingway decía en “Por quien doblan las campanas” que, cuando oigas el tañer de un campana tocando a duelo, no preguntes por quién doblan porque cuando alguien muere, muere un pedazo de la humanidad, están doblando por ti. Cuando vemos que la política del gobierno de la Ciudad es el tañer de la muerte de la Escuela del Arte más antigua del país, ¿no debemos recordar a Brecht y a Hemingway? ¿O, aunque sea, tan solo mirar nuestro corazón? ¿Acaso crítica no implica precisamente repensar estas cosas?, si no ¿qué sentido tiene ponerse ese nombre?

Atte. Néstor López, Profesor de Matemáticas, jubilado de la Ilustre Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, hoy a punto de desaparecer por el hacha del brazo de Mauricio Macri

N. del D. *Reproducimos lo que usted nos pidió pero lo que usted dice de **Crítica** no es todo el sentido de nuestro nombre.*

Eduardo Mileo:

Denle un abrazo a Juan Carlos Fenu, [nuestro diseñador] con quien trabajé en la revista Juegos & Co.

N. del D. *Ya lo abrazamos todos. ¿Por qué no manda saludos para Andrea, la correctora de estilo? Así la abrazamos a ella.*

Carlos Caudana:

Queridos amigos, con un afectuoso abrazo, mi reconocimiento por la generosidad de este periódico contacto. Augurios de Paz y Felicidad en las próximas Fiestas. El aliento prometedor de un Nuevo y Muy Buen Año y ...¡Las Mejores Vacaciones!

Hasta pronto.

N. del D. *Gracias Sr. Caudana, usamos todos sus buenos augurios y agradecemos su generoso tiempo de lectura.*

Clara Chiara:

Profesor Barreiros, sus clases no me aburrían, los libros me aburrían. Ya no me aburren más.

N. del D. *No se aburra con nada, sea Clara, Clara. ¿Usted se llama así realmente?*

Graciela Troiano:

Nunca había podido pensar en los espejos como ahora que estoy al tanto del artículo de Raúl Barreiros. Además de impactarme el artículo de Barreiros me gustó mucho el de Ana Garis, *Retrato de la intimidad*, que tiende puentes entre el mundo del arte y el de la comunicación. Al leer este artículo recordé que Oscar Steimberg, en el N° 3 de *Crítica*, escribió otro titulado *De las fotos que se descuelgan del texto* donde dice que la foto puede ser un hallazgo de desvío, lucidez y autonomía de sentido, de otros que no estaban en la palabra. Podemos encontrar correos sentimentales en revistas digitales. Una de las imágenes que ilustra la nota de Garis representa a una mujer; puede ser la que responde a los lectores, que ha reemplazado la carta de papel por un nuevo dispositivo. Las imágenes, dice Steimberg, ponen en tiempo y tono.

Me gustó mucho este número de la revista. Gracias por el envío.

N. del D. *En el próximo número Ana Garis atenderá un consultorio sentimental-digital.*

Envíe su colaboración de no más de 600 palabras (prometemos leerla) a:
critica.revista@iuna.edu.ar