

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

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

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

Memoria del arte / memoria de los medios

n° 1 / 2

dic.2003

semestral

Secciones y artículos [4. Entregues del arte y los medios]

Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta

Daniela Koldobsky

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

El metadiscurso actual especializado en artes visuales describe la escena artística argentina de la década del sesenta como una etapa unívoca de fracturas respecto del pasado artístico, dominada por el arte de vanguardia. El análisis de la prensa gráfica de la época permite observar, en cambio, una lucha estilística entre el arte del presente la última vanguardia del siglo XX y el arte del pasado reciente ya un arte de la memoria por un lado, y entre las diferentes vanguardias del momento por otro. En esa escena coexisten diversas estrategias discursivas, representadas por figuras de artista y de crítico que aparecen combinadas e imbricadas. Su descripción en este trabajo tiene como objeto el análisis de la construcción de una memoria del arte en los medios.

Palabras clave

memoria, prensa, arte, estilo, crítico, artista

Abstract en inglés

Scenes of a stylistic dispute. Memory of Argentinian art in the sixties press

The visual arts specialized metadiscourse describes the Argentine artistic scene from the sixties as an uniform moment with artistic breakings respect to the past, under the domain of vanguard. The analyse of press of the epoch builds in return a stylistic dispute between the art of the present –last vanguard of the XX century– and the art of the past –memory art– for one hand, and between different vanguards for another hand. Distinguish discoursives strategies coexist in that scene, represented by artist and critic figures that, in that moment, are combined and imbricated. Its description in this work has as object the analyse of art memory construction in the media.

Palabras clave

memory, press, art, critic, artist

Texto integral

1. Introducción

- 1 Cuando se examina el discurso de las artes visuales argentinas de la década del sesenta desde el actual cambio de siglo –caracterizado como pleno de hibridaciones de géneros y tipos discursivos–, el metadiscurso especializado privilegia en el análisis estilístico la consideración unívoca de una etapa de fracturas respecto del pasado del arte. Aunque no elude la presencia de rupturas diversas e incluso contradictorias entre sí –el *informalismo* y la *otra figuración*, el *arte cinético*, *óptico* y el principio del *pop art* entre otras– no suele dar cuenta, por un lado, del modo en que esos estilos conviven ni cómo se constituyen las estrategias discursivas de sus operadores; y por otro concibe la vida de los estilos como períodos plenos de triunfo de uno sobre otro no contaminados entre sí, y soslaya la pervivencia de opciones contemporáneas pero ligadas a ciertos pasados incluso no vanguardistas.
- 2 A diferencia de un estilo triunfante sobre otro, durante la década del sesenta prevalece en el arte argentino una tensión entre *modos de hacer*^[1] distintos e incluso opuestos, que se confrontan a veces de manera silenciosa y conforman una escena artístico-mediática en la que coexisten enunciaciones diversas vinculadas al discurso del hacer y al de la crítica misma. De modo que –siguiendo un recorrido analítico propuesto por Steimberg y Traversa a partir de 1981– emplearé el concepto de *tensión estilística*, que apunta a "la definición de configuraciones heterogéneas, que en un mismo período ponen cada texto focalizado en contacto *político* con otros textos, en un momento de la disputa entre estilos por la captura de una lectura o de una mirada social." (Steimberg y Traversa 2000: 2)
- 3 El discurso periodístico especializado en artes visuales constituye un escenario privilegiado para el análisis de la tensión estilística en la década del sesenta. Las secciones de crítica de revistas semanales como *Panorama*, *Primera Plana* y *Confirmado* serán examinadas en este escrito a la luz de tres problemas: el estatuto significativo de artistas y críticos de arte, sus estrategias discursivas en tanto operadores fundamentales de la escena artística en los medios y las relaciones entre ellas, que permiten definir esa escena discursiva como una lucha por estilos en pugna^[2].

2. Figuras del arte en la prensa argentina

- 4 A partir de la aparición de propuestas artísticas de vanguardia y hasta entrada la década del setenta, el reconocimiento del discurso artístico –tanto en Argentina como en los centros urbanos en los que comenzó y dominó la escena el arte moderno– enfrenta un momento de ruptura de la previsibilidad semiótica no conocido previamente. En esa escena la figura del crítico de arte ocupa un lugar capital.
- 5 Si bien el metadiscurso argumentativo y valorativo sobre el arte tiene una larga historia, el género periodístico de la crítica se origina y asienta en la naciente prensa escrita del siglo XVIII, momento moderno que introduce la noción de actualidad como uno de los ejes temáticos del discurso informativo y que conmueve también la vida del discurso artístico, cada vez menos atado a las leyes de la academia y más permeable a la valoración positiva de lo nuevo.
- 6 Enfrentada luego a la imposibilidad de lectura que impone la obra de vanguardia, la crítica adquiere un lugar central como intermediaria entre el discurso artístico y el conocimiento social (Carlón 1994: 22) y, en la década del sesenta en Francia, el género presenta cambios estilísticos que –como ocurre con la vanguardia misma– otorgan la denominación de *nueva crítica*, entre cuyos defensores se encuentra Roland Barthes, protagonista de una extendida confrontación con uno de sus detractores, Picard (Barthes, 1998: 9). Es un momento en que el discurso artístico plantea cuestionamientos respecto del lugar del arte en el conjunto de la vida social y de los límites de las propias prácticas estéticas y sus modos de circulación; y en el que –como ocurre en la disputa francesa– en la prensa argentina aparecen *figuras*^[3] de artista y de crítico que no son homogéneas, y cuyas condiciones de producción provienen de un pasado más o menos reciente y en algunos casos, exhiben rasgos

novedosos.

- 7 Sobre la base de una figura de artista caracterizada por Oscar Steimberg y Oscar Traversa como propia de la década del sesenta describiré un conjunto de figuras de artista y crítico de arte que conforman la escena de las artes visuales en la prensa semanal del período:

Productores-críticos de un campo de –doble– ruptura, como Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa, y en un espacio que se fue definiendo rápidamente como opuesto, y explícitamente ajeno a la problemática política, pero con rupturas también en los dos órdenes, Marta Minujin, ocupan el lugar del artista y a la vez del argumentador y del crítico. Su ruptura se produce tanto en relación con los materiales y técnicas de las artes plásticas como con respecto a sus espacios de exhibición. Sin embargo, sus textos privilegian progresivamente la consideración de la *historia externa* del arte –en tanto hecho social, factor de cambio y parte de un momento tecnológico y mediático–. En un espacio opuesto, se emplazan productores-críticos de un campo de innovación estético-política: en muy distintas vertientes, Luis Felipe Noé, Ricardo Carpani y el Grupo Espartaco. Sin romper con los materiales y dispositivos ni con los modos de emplazamiento del arte, se diferencian en tratamientos y temas e instalan una problemática política de conflicto." (Steimberg y Traversa 2000: 4-5)

- 8 A ellas se suma otra que posee mayor presencia en la prensa semanal. Continúo con la modalidad de nominación de Steimberg y Traversa aunque por la negación, pues se observará que la estrategia discursiva de estas figuras de artista se constituye por oposición a las anteriores, que corresponden a la vanguardia:

Productores no críticos, en tanto no acompañan su producción de una palabra argumentadora. Se trata, fundamentalmente, de un conjunto de artistas que, o no participan del campo de doble ruptura planteado por los autores citados, o directamente no participan de ninguna forma de arte de vanguardia –o incluso moderno–, pero cuya obra también es objeto de la crítica mediática.

- 9 Completan la escena planteada del lado de la crítica o la palabra teórica más que de la producción, las siguientes voces:

Críticos productores de teoría ^[4]: se trata de figuras cuya palabra aparece en los medios argentinos de la época dando cuenta de las acciones artístico-mediáticas de los productores críticos, pero emplazada en el campo de una incipiente teoría de los medios. En este caso, a su vez, habría que diferenciar entre dos figuras que no se ubican en el mismo lugar institucional ni en la misma relación con la producción. Una es Elíseo Verón; la otra, Oscar Masotta.

Críticos que, sin ser productores, impulsan ciertas corrientes del arte, entre las que se encuentran algunas voces del primer grupo de productores críticos de un campo de doble ruptura explícitamente ajenos a la problemática política. Se diferencian de los críticos productores de teoría fundamentalmente por dos razones: porque si bien pueden ser a su vez productores de una teoría y periodización sobre el arte, sus fundamentos incluyen referencias diversas, no necesariamente vinculadas al saber científico, por un lado; y por su inserción institucional, por otro. La figura más reconocida es la de Jorge Romero Brest, como director del *Centro de Artes visuales* del Instituto Di Tella.

Críticos de las revistas de actualidad argentina de la época: *Primera plana*, *Confirmado*, *Panorama*, e incluso de revistas femeninas o de interés general como *Gente*.

- 10 A partir de esta sucinta clasificación surgen preguntas como: ¿De qué modo valora el discurso crítico mediático al arte de vanguardia?, ¿A qué se debe la presencia de una figura de crítico impulsor de una corriente artística y cuáles son sus diferencias respecto de los denominados críticos productores de teoría?, ¿La escena del arte del período citado se restringe a la actuación de artistas de vanguardia?. Si no es así ¿Con qué otras figuras de artista ellos conviven y de qué modo?. Para responderlas comenzaré a analizar las estrategias discursivas de las figuras delimitadas, ubicándolas en un eje cuyos extremos son la producción –sin intervención de una palabra crítica acompañante– y la crítica –sin otra actuación en ese presente del arte–. Entre ellos, las que –por sus diversas posiciones respecto de la vanguardia artística– definen distintos grados de convivencia y/o intersección entre la palabra del productor y del crítico.

3. Una definición de los artistas y los críticos conforme a sus estrategias discursivas

- 11 En un extremo del eje propuesto, entonces, se encuentran los que sólo son productores; en el otro, los que sólo son críticos. Ambos –lo retomaré más adelante– emplazan su práctica y su palabra más cerca de lo que Steimberg caracteriza como arte de la memoria ^[5]; en el caso de los artistas porque realizan una obra que no necesita de una argumentación anexa para ser leída como tal; y en el caso de los críticos, fundamentalmente porque –al evaluar obras que ya se encuentran emplazadas en el intercambio semiótico social– están exceptuados de legitimar su pertenencia al discurso artístico. Sin embargo, se observará más adelante que esta crítica incluye recursos de defensa de la propia posición ante el avance de la vanguardia.

- 12 En el centro del eje propuesto se encuentran las figuras de los productores críticos [6] y los críticos impulsores de proyectos de vanguardia, pues ambos producen una palabra programática que define un espacio de disputa política por los estilos.
- 13 Los productores críticos [7] legitiman su práctica en oposición a dos escenas que funcionan, ambas, vinculadas al discurso de la memoria: la escena artística en sí misma, con su circuito institucionalizado de galerías y museos, y la escena comunicacional general, a la que se proponen *invadir* con su prédica del arte ligado a la vida. A su vez, los críticos impulsores definen su propia práctica –la palabra crítica valorativa– por su contacto con esos proyectos de vanguardia, por lo que no existe gran distancia enunciativa entre ambos proyectos artístico-políticos. En nuestro eje virtual *los críticos productores de teoría* se ubican entre *los críticos impulsores de una corriente de vanguardia* y *los críticos mediáticos* que no adscriben a ninguno de los rasgos anteriores. Como se observará, la categoría de críticos productores de teoría presenta figuras como la de Oscar Masotta, que se alinea a lo dicho de los críticos impulsores de corrientes de vanguardia, pero cuyos intertextos de legitimación vienen de campos del saber tan especializados como el psicoanálisis –se trata, sin embargo, de un caso complejo que conjuga una actuación del lado de la producción–.
- 14 En un escrito anterior dedicado a la crítica de arte (Koldobsky 2000:6-9) describí algunas estrategias discursivas que se presentan como dimensiones en diferentes textos del género. Ellas son la dimensión *valorativa*, cuando la crítica desarrolla una opinión sobre el fenómeno interrogado en forma de argumentación interpretativa o hermenéutica, con la inclusión de intertextos que abrevan de discursos especializados o del conocimiento silvestre. La *normativa o prescriptiva*, que evalúa la obra en conformidad con ciertas categorías o modelos que se postulan como normativa vigente y como fin deseable. La *performativa*, que además de evaluar propone comportamientos, funcionando como articuladora entre el objeto y su público, en tanto se presenta como servicio que recomienda e invita o inhibe su contacto con el objeto evaluado. La *genética*, que se extiende sobre las filiaciones estilísticas de las que la obra es producto; y finalmente la dimensión *descriptiva*, que comenta y describe el fenómeno, sin valorarlo. Para analizar la escena artística que se desarrolla en los medios y las posiciones enunciativas de sus operadores, esas dimensiones discursivas constituirán uno de los ejes de la tabla que sigue, conformada como cuadro de doble entrada que permite observar las modalidades discursivas ejercitadas por los actores sociales del arte en la prensa.

Tabla 1

	1- Productores	2- Productores críticos	3- Críticos impulsores	4- Críticos productores de teoría	5- Críticos
Dimensión valorativa		XX	XX	X	XX
Dimensión prescriptiva		XXX	XXX	X	XX
Dimensión performativa		XX			
Dimensión genética		X	X	XX	X
Dimensión descriptiva		X	XX	XXX	X

- 15 El artista descrito como productor en la primera columna de la tabla exhibe una obra que se inserta en un campo de previsibilidad genérica y estilística reconocida, en primer lugar, por los mecanismos metadiscursivos. En la medida que su discurso garantiza un conjunto de rasgos que permiten su reconocimiento, el artista no necesita construir una argumentación anexa: de allí la ausencia de marcas en la primera columna. Como he podido observar en trabajos anteriores dedicados al estudio de la figuración del cuerpo del artista (Koldobsky 1999), cuando en la crítica es citada su palabra ella no se vincula a la legitimación de la producción artística sino a la descripción de una cierta forma de vida –caracterizada como estilo de vida personal– y de su relación con la práctica artística.
- 16 El hecho de que las obras de estos artistas se incorporen a la red de intercambio discursivo no indica que no sean modernas: la mayor parte de las secciones de las revistas analizadas anuncian exposiciones que se inscriben en los estilos generados a partir de las vanguardias históricas. El expresionismo y el surrealismo abundan en la actualidad artística del período pero habiendo transcurrido cuarenta años desde de su emergencia como vanguardias, su reconocimiento social está garantizado y sus metadiscursos comienzan a consolidarse [8].
- 17 La figuración de estos artistas en la crítica de arte semanal de la década despliega un argumento que es siempre defensivo respecto de algo que la mayor parte de las veces

apenas se alude. Describen al artista como en "...la búsqueda de un lenguaje personal, atento y lúcido con respecto a la problemática contemporánea pero ajeno a desbordes *actualizantes*" o "... con un fuerte acento personal, alejado de los artistas que hoy buscan desaparecer detrás de sus obras y hacer de ello una teoría". Presentan también la oposición entre los jóvenes y los que ya no lo son: "Si los jóvenes ya no pintan será porque ya no aman la pintura" (Hector Basaldúa, en la nota "Muerte y transfiguración de la pintura" *Primera Plana*, 1969). En todos los casos el retrato del artista se construye por oposición a algo que no se nombra explícitamente pero se caracteriza como vinculado a grupos, como ajeno a la tradición artesanal y ligado a teorías que implican el abandono de una impronta personal. Esa posición se erige curiosamente en defensa del artista romántico en tanto sujeto individual aunque acentúa el oficio por sobre la idea -la creación- ya que esta última es apropiada por la vanguardia que desdena al arte como actividad productora de objetos.

18 La figura de los productores críticos –ver en tabla– despliega la dimensión valorativa, la prescriptiva, la genética y la descriptiva en su estrategia discursiva. Si bien la lista en este período es larga, la de aquellos que funcionan en ese campo de doble ruptura propuesto por Steimberg y Traversa en el marco de nuestro país, es acotada. Son ejemplares los artistas vinculados al Instituto Di Tella y a vanguardias surgidas a partir de desgranamientos de sus participantes o ajenas a él.

19 La importante presencia que tiene el arte de vanguardia en la prensa en la década del sesenta se observa en la nota de tapa de *Primera Plana* de mayo de 1969, que se titula "Argentina: la muerte de la pintura" y muestra un caballete de artista con una corona de flores cuya inscripción dice: "Su familia". Editada hacia el fin de la década, cuando habían pasado tanto los eventos emblemáticos del Instituto Di Tella como las rupturas producidas por las denominadas *Experiencias 68*, esta extensa nota de investigación no firmada es uno de los pocos textos periodísticos que además de confrontar la voz defensora de la vanguardia con la opuesta a ella introducen argumentaciones que muestran la distancia entre las vanguardias mismas:

"Roberto Jacoby, 24, uno de los adalides de *Experiencias 68*, defiende el viraje de las artes plásticas hacia lo conceptual. Supone que la primera oleada de invasores del Di Tella –Minujín, Puzovio, Stoppani, Rodríguez Arias– vivían 'la contradicción de estar en contra de la sociedad y de querer, al mismo tiempo, ser aceptados por ella. Otros como Ruano, Margarita Paksa, o yo mismo, pretendíamos que la sociedad cambie. Los primeros matan el arte, no para destruir el engranaje sino para confirmarlo. Ese es el camino que Romero Brest ha llevado hasta sus últimas consecuencias: legalizar y estetizar el sistema capitalista'." (*Primera plana* 1969: 75)

20 De este modo, la argumentación no sólo se distancia del discurso de la memoria sino también del discurso y metadiscurso de la *otra* vanguardia. Domina la dimensión prescriptiva, pues los artistas se hacen cargo de una palabra que, además de precisar las elecciones respecto de materiales, técnicas y espacios de exhibición, define el deber ser del arte que –en ese corrimiento hacia la historia externa– se introduce en la vida. Si bien toda su palabra es valorativa –con escasa presencia de dimensión descriptiva– no se trata de meras opiniones, sino de la enunciación de una voz política y un programa de acción, que incluso se dirige y marca diferencias respecto del resto de los protagonistas de la escena de vanguardia.

21 La dimensión performativa está presente sólo cuando las proposiciones que realizan los artistas de vanguardia son seguidas de una acción. Tal es el caso de la decisión de Roberto Jacoby de dejar de exponer obras en las galerías o de quemarlas bajo la consigna de no hacer más arte. En ese mismo camino se encuentran las diversas manifestaciones de 1968: las invasiones en una conferencia de Jorge Romero Brest en la Asociación de Amigos del arte de Rosario y en la inauguración del Premio Braque 1968. Más extremo incluso es el caso de Alberto Greco, quien en 1965 convierte en un acto vanguardista su propio suicidio, al escribir en la palma de su mano la palabra "Fin". Por otra parte, el vínculo con las herencias artísticas –la dimensión genética– está ausente. Se impone la formulación de la ruptura respecto de lo que era el arte hasta el momento.

22 Los críticos impulsores de la vanguardia –ver en tabla– se asemejan en su estrategia discursiva a los productores críticos, pero en ellos desaparece la dimensión performativa y crece la descriptiva. El ejemplo más importante de esta figura en Argentina es el crítico Jorge Romero Brest, calificado en el citado número de *Primera Plana* como "el Mandarín de la Revolución" artística. Antes de caracterizarla, son necesarias algunas aclaraciones respecto de la ubicación dada a esta figura central en la vida cultural argentina del período. En primer lugar, la presente investigación focaliza el discurso mediático informativo. Esta restricción excluye toda producción externa a la prensa, lo que acota el campo de observación, especialmente habida cuenta de la profusa autoría de libros y capítulos de libros de este crítico y de los denominados críticos productores de teoría ^[9].

23 Sin embargo no ubico a Romero Brest como productor de teoría porque entiendo ^[10] que su presencia como crítico en la escena artístico mediática nacional es dominante respecto de esa otra producción que, siguiendo los desarrollos expuestos en trabajos anteriores sobre crítica de arte, ubica al género en un espacio discursivo que no es el mismo de la producción científico-académica. Incluso si se clasifica su obra teórica

como perteneciente a ese tipo discursivo, el tono fuertemente testimonial y anecdótico –producto de una enunciación que explicita permanentemente el ser protagonista y testigo de una época^[11]– habilita su clasificación como crítico impulsor de una corriente estética y no desmerece su presencia en el campo cultural argentino contemporáneo. Ese rol domina sobre la figura del analista, quien necesariamente debe tomar distancia respecto de su objeto de estudio.

24 Romero Brest se presenta como actor de la transformación artística del período y protagonista que está en condiciones de predecir el futuro del arte en el momento en que la vanguardia se encuentra en una encrucijada política. En esa predicción desarrolla sin embargo la dimensión descriptiva: "El arte del futuro elegirá estos rumbos: 1) artesanía tecnológica: objetos funcionales. 2) artículos de consumo: ropa, adornos, papel, danza, música. 3) Poetas, incógnitas de toda época, impredecibles. Pero seguramente, condensarán su testimonio en situaciones, no en objetos." (*Primera plana* 1969: 73)

25 El metadiscurso ubica a Romero Brest en el centro de la escena artística y despliega una caracterización de su figura que es más extensa que la de los artistas citados en diversas partes de la nota y, por supuesto, que la de otros críticos:

"Pendiente de sí mismo, hábil jardinero del título nobiliario que porta hace más de un lustro –el de Mandarín de la Revolución– Jorge Romero Brest, 64, sigue, impertérrito, atrayendo hacia su cabeza una fronda de vituperios y alabanzas. Sólo de vez en cuando se le filtra entre los resquicios de su conversación espumosa, inacabable, algún suspiro melancólico: '¡La gente me quiere tan poco, y he hecho tanto por ella!'" (*Primera Plana* 1969:73)

26 El discurso denotativo referencial está subordinado a la notable presencia de la dimensión prescriptiva que acentúa lo que Roman Jakobson (Jakobson 1985:353) define como la función emotiva del lenguaje, que en este caso expone al enunciador no sólo en la autorreferencialidad de sus temas sino en su retórica.

27 En la columna de los críticos productores de teoría –ver en tabla– se puede observar en primer lugar que las dimensiones prescriptiva y performativa tienden a desaparecer mientras crece la descripción. Si se atiende a la caracterización del discurso científico como denotativo y referencial (Carlón 1994:19-22) se advierte que la palabra del crítico productor de teoría se introduce ya no solamente en un campo de saber especializado sino académico. Es el caso del siguiente fragmento de Eliseo Verón, que lee la experiencia de los *happenings* de los medios de comunicación contemporáneamente a ella, a partir de una entrada analítica que en ese momento comenzaba a tener presencia en las ciencias sociales argentinas, y que se conformaría como una Teoría de los medios:

"En la sociedad urbano industrial no hay proceso colectivo que tenga existencia social a nivel de la sociedad global, sin pasar por los medios de comunicación masiva [...] La experiencia de Costa, Escari y Jacoby tiene mucho que ver con el funcionamiento de esa superestructura. En efecto, en toda comunicación masiva 'normal' existe un hecho determinado sobre el que se informa. Pero la influencia ideológica de los medios masivos se apoya en un mecanismo por el cual el hecho mismo y la información sobre el hecho tienden a confundirse en la conciencia del que consume la información como verdadera." (citado en López Anaya 1997:299)

Es importante notar que esa misma palabra aparece en los medios, dentro del discurso informativo. El hecho de que sus formulaciones teóricas tengan vida mediática en la prensa argentina las diferencia a su vez de otras que se comienzan a desarrollar un poco más adelante y que sólo repercuten en la prensa.

4. El silenciamiento, la confrontación y la convivencia dialógica

28 La palabra de los críticos mediáticos –ver en tabla– que no impulsan ninguna vanguardia ni despliegan la retórica del discurso científico adquiere importancia en la escena artística de la prensa como síntoma de la tensión estilística que caracteriza al discurso artístico de la década del sesenta. Esa tensión se presenta en tres modalidades enunciativas ejercidas por la crítica periodística del período, que se definen por diferentes tipos de relación con el metadiscurso de la vanguardia: el silenciamiento, la convivencia dialógica y la confrontación.

29 Denomino estrategia de silenciamiento a la que alude al contendiente estilístico sin nombrarlo o, en su extremo, prescindiendo de su existencia. Un extenso balance de la actividad artística del año 1965 en la revista *Panorama* sólo introduce lo realizado por la vanguardia desde la ironía, en un año de explosión del fenómeno del *happening* en Argentina. Sin embargo no desarrolla una descripción ni una valoración de sus eventos, de tal modo que les niega todo estatuto de arte:

"...Cabe recordar la pobreza de algunos envíos al Premio Palanza, con un Clorindo Testa emparentándose lamentablemente con la estética del 'Di tella Park', o "Para colmo de males, ha comenzado a circular la peregrina teoría, sostenida por el adalid de esos movimientos –'los happenings de imitación'–, Jorge Romero Brest, de la 'precariedad de la obra de arte'." (*Panorama*1965)

- 30 La ironía evidencia a su vez una valoración negativa que desecha sin embargo toda argumentación, escondida en frases cortas y pregnantes.
- 31 En ciertas ocasiones la ironía deja lugar directamente a la oposición en frases como "No hay que confundir creación con experimentación, la experimentación no es un sustituto del arte" y a la valoración negativa del abandono del lenguaje pictórico: "quienes abandonan la pintura es porque no la aman o porque no pueden soportar la competición con los héroes del pasado" (*Primera plana* 1969), ambas del crítico Ernesto Rodríguez.
- 32 El estatuto protagónico de la figura de los críticos en la escena artístico-mediática de este período se puede observar en el citado Balance: "También se debería anotar en el Debe de este somero balance la indigencia, casi la carencia total, que campea en el terreno de la crítica. Faltan críticos inteligentes, conocedores del oficio. Hoy se reemplaza la crítica de arte por literatura vacía y 'chimentera'..." (*Panorama* 1965)
- 33 Esta alusión al discurso de la crítica da cuenta en primer lugar de la inclusión de la figura del crítico en la escena artística de la época, y en segundo lugar de la presencia de un cierto diálogo que tematiza el estatuto de la propia práctica dentro del discurso crítico mismo. Es de notar que las figuras de crítico analizadas en este trabajo ya estaban presentes en la vida mediática hacia fines de 1965, pero son excluidas de la escena crítica profesional.
- 34 La estrategia dialógica, finalmente, es ejercida en ocasiones por algunos de los representantes de la confrontación y del silenciamiento, que describen una escena del arte que incluye tanto a los lenguajes y géneros de larga vida como a los nuevos: "El arte individualista a que estamos acostumbrados da paso a una nueva forma de expresión, que aspira a transformar el mundo. Pero esos dos canales –ese y el de la pintura– no se contradicen y a los dos se puede llegar por la pintura" (*Primera Plana* 1969). Esta posición se opone a la predicción de los críticos impulsores de la vanguardia y los productores críticos, muchos de los cuales habían decidido hacia fines de la década del sesenta que el arte fracasaba a la hora de ligarse con la vida y mejorarla.

5. Arte de la memoria, memoria del arte

- 35 El silenciamiento, la confrontación y la convivencia dialógica junto al resto de las estrategias discursivas descritas constituyen una escena artística de lucha estilística que se escapa de las secciones de arte para conquistar la tapa y las notas centrales en los semanarios de la década del sesenta. Mientras se proclama la muerte de la pintura y el arte de acción se escapa de las galerías de arte para invadir tanto las calles de las grandes ciudades como las páginas de la prensa, esas mismas páginas reseñan y critican la numerosa presencia del lenguaje pictórico y de un arte que se defiende de la invasión vanguardista desplegando complejas estrategias discursivas. No se trata únicamente entonces de la presencia silenciosa de un arte que convoca al pasado, incluye además una retórica de defensa que lo acompaña y que se define por oposición a la *nueva novedad*, como resistente a ella y ligada a un recuerdo, a una memoria reciente del arte moderno. En un escenario en que lo nuevo lucha con lo nuevo, el arte de la memoria remite a un tiempo corto y a una vida metadiscursiva que todavía no ha terminado de fijar sus rasgos estilísticos.
- 36 En la década del sesenta la prensa escrita de actualidad conforma un presente artístico plural, polémico y programático en el que las voces divergen y pugnan por ganar la palabra pública. Las operaciones crecientes de yuxtaposición y combinación entre el polo de la producción artística y el polo de la crítica muestran que la disputa por el lenguaje no sólo se juega en el discurso artístico, tiene en la prensa semanal de la época un espacio privilegiado de confrontación y de construcción de dominio. Así como se describió entonces un discurso del arte de la memoria reciente, la memoria del arte reciente no puede soslayar esa disputa entre voces divergentes que en los sesenta salta de las páginas del periodismo especializado a las tapas de la prensa de actualidad. Además de construir la realidad social en términos de actualidad compartida (Verón 1987) los medios conforman una memoria del arte que presenta una escena plural y conflictiva.



Notas al pie

1. El estilo, entendido genéricamente como "un modo de hacer postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos." (Steimberg 1993: 42) ([volver al texto](#))
2. Este estudio forma parte de la investigación UBACyT dirigida por Oscar Steimberg y Oscar Traversa titulada "Medios, arte y política: fundaciones y fracturas en las

historias de la cultura de la imagen" (1999-2001), y es deudor en gran medida de los aportes de dos trabajos realizados en el marco de dicha investigación: el primero, de Oscar Steimberg y Oscar Traversa (2000), "Medios, arte y política: rupturas manifiestas y continuidades silenciosas en metadiscursos mediáticos", y el segundo, de Oscar Steimberg (1999), se denomina "Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura", *SYC* N° 9/10. (volver al texto)

3. Es importante aclarar que la noción de figura es entendida en este texto como construcción discursiva y no como presencia de actores físicos o empíricos de una escena histórica "real". Tomo el concepto de Oscar Traversa, que lo define como resultado de un conjunto de procesos productivos que denomina a su vez *Figuración*. La figura emerge constituida por diversas operaciones, en las que se ponen en juego diferentes dispositivos productivos como por ejemplo retratos icónicos, fónicos y escritos, entrevistas que invocan una palabra, fragmentos biográficos y otras presencias discursivas. (Traversa 1997: 249-252) (volver al texto)

4. Claudia López propone la denominación de *críticos teóricos*, que yo sigo, con esta pequeña modificación (López Barros 2000) (volver al texto)

5. Tomando la noción de "Arte de la memoria" de Yates, Steimberg lo caracteriza como ligado a dispositivos de repetición y "de avance hacia los objetivos razonables de una acción legitimada por una expectativa social articulada con una cotidianeidad instrumental" (Steimberg 1999:2) (volver al texto)

6. La figura de los productores críticos es la que plantea mayor novedad. Sus huellas se pueden encontrar en el artista de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, que acompaña su producción de una fuerte palabra metadiscursiva asentada ya en la instancia productiva –por ejemplo en los manifiestos artísticos– para garantizar su existencia y su emplazamiento en el intercambio semiótico discursivo. Si bien el discurso mismo actúa como primer "comentario" de sus operaciones productivas, las vanguardias –ante el riesgo de imposibilidad de todo reconocimiento de su discurso– introducen esa palabra política argumentativa que lo acompaña y compensa. (volver al texto)

7. De aquí en más mantengo la denominación de productores críticos en general, sin realizar la separación entre las dos figuras presentadas por Steimberg y Traversa porque se describirán fundamentalmente aquellas estrategias discursivas que muestran mayor oposición entre sí, ya que no es objeto de este trabajo poner en juego otras consideraciones coyunturales y propias de un análisis histórico. (volver al texto)

8. Este rasgo de la vida los estilos –a diferencia de la de los géneros– en relación con sus metadiscursos es explicado por Steimberg del siguiente modo: "Los rasgos de permanencia, contemporaneidad y copresencia de los mecanismos metadiscursivos del género son, por otra parte, los que permiten establecer diferencias con los que pueden registrarse en relación con el estilo. También los estilos se articulan con operaciones metadiscursivas internas y externas, pero las que son contemporáneas de su momento de vigencia no son permanentes ni universalmente compartidas en su espacio de circulación, y presentan el carácter fragmentario, valorativo y no evidente característico de su articulación con opciones, conflictivas, de una producción de época." (Steimberg 1993: 70). Es el transcurso del tiempo el que permite que esos metadiscursos comiencen a consolidarse y a ser compartidos. Cuarenta años después de su aparición como vanguardias, el expresionismo y surrealismo ya han consolidado sus mecanismos metadiscursivos. (volver al texto)

9. Romero Brest publicó trece libros dedicados a diversos aspectos del arte contemporáneo, entre los que se encuentra uno titulado *Arte visual en el Di Tella* (1992), Emecé, Buenos Aires. (volver al texto)

10. Se trata de una hipótesis que espera un análisis exhaustivo de la obra del autor. En el marco de la historiografía argentina contemporánea su interés es indudable, pero excede los objetivos y posibilidades de este trabajo. (volver al texto)

11. La participación institucional de Romero Brest es en el centro de la actividad artística del período; como director del Museo Nacional de Bellas Artes desde 1955 a 1963, luego como director del Centro de artes visuales –CAV– del Instituto Di Tella desde 1963 hasta su cierre en 1970 y por último como vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de arte –y presidente honorario en 1982–. (volver al texto)



Bibliografía

- Barthes, R.** (1973) *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
 — (1998, 1971) *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Carlón, M. (1994) *Imagen de arte/ Imagen de información*. Buenos Aires: Atuel.
- Jakobson, R.** (1985) "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Koldobsky, D.** (1999) "Obra/cuerpo de los artistas plásticos. Tendencias de fin de siglo". IV Congreso Internacional de la Asociación latinoamericana de Semiótica, La Coruña, Inédito.
 — (2000) "La crítica de artes visuales en su sistema". II Jornadas de Red Com Argentina, Inédito.
- López Anaya, J.** (1997) *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- López Barros, C.** (2000) "El lugar del artista y del crítico en relación con el acontecer del happening de la década del sesenta en Argentina", II Jornadas de Red Com, Argentina, Inédito.
 Panorama Nro. 34, 1965, Buenos Aires
 Primera plana Nro.333, mayo de 1969. Buenos Aires: Primera plana S.R.L
- Romero Brest, J.** (1992) *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires : Emecé
- Schaeffer, J. M. Y Flahault, F.** (1997) *La création*. Revista Communications. Paris: Seuil.
- Steimberg, O.** (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel

— (1999) "Vanguardia y lugar común". SYC Nro.9/10: Buenos Aires
Steimberg, O. y Traversa, O. (2000) "Medios, arte y política: rupturas manifiestas y continuidades silenciosas en metadiscursos mediáticos". Universidad de Buenos Aires, Informe de investigación.
Traversa, O. (1997) *Cuerpos de papel*. Barcelona: Gedisa
Verón, E. (1987a) *La semiósis social*. Barcelona: Gedisa
— (1987b) *Construir el acontecimiento*. Barcelona: Gedisa



Autor/es

Daniela Koldobsky es Magister en Estética y Teoría de las Artes y Licenciada en Historia de las Artes visuales por la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes artísticos en la carrera de Crítica de artes del IUNA y en su posgrado, adjunta en la Carrera de Cultura y lenguajes artísticos en la UNGS, y profesora en la carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA. Se ha dedicado a investigar la autoría en las artes contemporáneas y la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años sesenta, con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Desde 2003 es secretaria de redacción de la revista de teoría y crítica de arte *Figuraciones*, y desde 2008 participa del comité de redacción de la revista *L.I.S (Letra, imagen, sonido)*. Dirige investigaciones y participa de grupos de investigación, y ha publicado entre otros: "Escenas de una lucha estilística" (2003), "Un efecto de las vanguardias" (2008), "Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación" (2012), "Videos musicales y You tube: escuchar, ver y hablar de música" (2014).
dkoldobsky@hotmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar