

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

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

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Objetos de la crítica

n° 7
nov.2010
semestral

Secciones y artículos [3. La contemporaneidad transversal de la crítica]

Las críticas expansiones de la crítica

Daniela Koldobsky

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

En un artículo de la *Encyclopedia of Journalism* de 2009, se concluye que la crítica parece estar ante una crisis de existencia que incluso puede conllevar su desaparición, asediada por un lado por la situación de la prensa escrita impresa y por otro por la expansión de los blogs y otras formas de la escritura instaladas fundamentalmente en Internet.

En este trabajo se intenta demostrar que desde principios del siglo XX han aparecido otros discursos que, de diversos modos, desplegaron algunos de los rasgos de la crítica de artes visuales y funcionaron en la discursividad social de un modo semejante a ella, lo que no ha determinado sin embargo su desaparición. Por el contrario, se puede definir esa convivencia con la figura de "universo en expansión". No obstante, el doble sentido del título de este trabajo permite hablar tanto de una expansión de la crítica como de una expansión crítica, lo que se hace necesario ante el hecho de que, siendo la crítica un género periodístico, todavía se debe evaluar si la denominada crisis de la prensa impresa y las nuevas formas de la discursividad en la red pueden afectarla como no lo han hecho las otras que se examinan aquí.

Palabras clave

crítica de arte-expansión-crisis

Abstract en inglés

The critic expansions oh the criticism

An article of the *Encyclopedia of Journalism* 2009 concludes that the criticism seems to be facing a crisis of existence that can even lead to its demise, beset on one side by the state of newspapers in print and, on the other side by the expansion of blogs and other forms of writing installed on the Internet.

This paper attempts to show that since the beginning of the twentieth century some

features of art criticism were displayed on texts that socially worked in a similar way to it, without meaning its disappearance. On the contrary, it can be defined that coexistence as a figure of "expanded universe". However, the double meaning of this paper title allow us to talk about an expansion of art criticism and, at the same time, about a critical expansion; which is necessary because of the fact that art criticism is a journalistic genre, and it still must be assessed if the crisis of printing press and new forms of discourse in the network might affect it, as they have not done the others previously mentioned.

Palabras clave

art criticism-expansion-crisis

Texto integral

1. Presentación

- 1 En un artículo de la *Encyclopedia of Journalism* de 2009, Yasmine Dabous concluye que la crítica parece estar ante una crisis de existencia que incluso puede conllevar su desaparición, asediada por un lado por la situación de la prensa escrita impresa y por otro por la expansión de los blogs y otras formas de la escritura instaladas fundamentalmente en Internet.
- 2 En este trabajo –en el que se recuperan análisis realizados con anterioridad- [1] se intenta demostrar que desde principios del siglo XX la crítica de artes visuales ha sufrido desplazamientos y reacomodamientos y han aparecido otros discursos que, de diversos modos, desplegaron algunos de sus rasgos y funcionaron en la discursividad social de un modo semejante a ella, lo que no ha determinado sin embargo su desaparición. Por el contrario, se puede definir esa convivencia con la figura de "universo en expansión". No obstante, el doble sentido del título de este trabajo permite hablar tanto de una expansión de la crítica como de una expansión crítica, lo que se hace necesario ante el hecho de que, siendo la crítica un género periodístico, todavía se debe evaluar si la denominada crisis de la prensa impresa y las nuevas formas de la discursividad en la red pueden afectarla como no lo han hecho las otras que se examinan aquí.

2. Algunas definiciones sobre la emergencia de un género periodístico

- 3 Si bien la facultad de juzgar de la que procede etimológicamente el término crítica (del griego *crino*: juzgar) ha estado presente en el abundante discurso acompañante de las artes visuales desde la Antigüedad grecorromana, el nacimiento de la crítica de arte como género periodístico en el siglo XVIII se explica por un conjunto de condiciones generales y otro de condiciones específicas.
- 4 Entre las condiciones generales es fundamental lo que Shiner define como "la invención del arte" (2004 [2001]), es decir, la constitución del moderno sistema de las Bellas Artes.[2] determinado por un lado por la diferenciación entre artes mayores y artes menores o aplicadas, y por otro lado por una serie de procesos como la emergencia y/o consolidación de instituciones específicas (museos, academias, salones, etc) y de disciplinas científicas que toman al arte como objeto (la estética, la historia del arte como estudio científico).[3] Otra forma de denominar ese proceso es con el concepto de autonomía del arte, que pretende dar cuenta de la especialización y complejización en diversos campos de la vida social, entre los cuales se encuentra el del arte.

- 5 Entre las condiciones específicas para la emergencia de la crítica en cambio, se puede citar la denominada querrela de los antiguos y los modernos, que implicó la valorización creciente de la producción intelectual, cultural y artística contemporánea y la crisis de la aceptación indiscutible de un conjunto de normas estimadas como intemporales y absolutas que prescriben el deber ser de una obra. Estos fenómenos, que forman parte de lo que luego se denominará Modernidad, permiten cifrar la atención cada vez más no solamente en lo que se produce en el presente sino en lo que se considera novedoso. En ese sentido, la crítica fue y es un discurso del presente.[4]
- 6 Por otra parte, aunque es un rasgo fundamental y no ha sido siempre señalado, es una condición de la emergencia de la crítica el desarrollo de la prensa escrita. La crítica es, antes que nada, un género periodístico que se instala en la prensa con el objeto de dar cuenta de la cambiante presencia del panorama artístico constituyéndose como una palabra experta. Esa palabra experta funciona como intermediaria entre un discurso especializado y el conocimiento social (Carlón, 1994), o entre las instancias de emisión y recepción de ese discurso (Traversa, 1984).[5]
- 7 Si bien en trabajos anteriores se han intentado describir los rasgos de la crítica de artes visuales (Koldobsky 2002, 2003 y 2007), es necesario volver sobre algunos de ellos dados los cambios y desplazamientos que en el transcurso del siglo se han podido observar en su funcionamiento. Respecto de su condición de discurso experto es necesario agregar, por ejemplo, que una de sus garantías la constituía la distancia respecto de la instancia de producción del arte y de la condición autoral. En ese sentido, se trata de un discurso articulador y experto que se instala, temporal y lógicamente, en la recepción del discurso artístico, pero que además se ubicaba en situación de exterioridad respecto del referente, al que además de describir, debía evaluar. Y era esa distancia justamente la que en gran medida fue definiendo su carácter profesional.
- 8 Así como se constituía como rasgo del género la distancia respecto de la instancia autoral, también existía una distancia entre la crítica y el discurso de las disciplinas científicas que toman como objeto de estudio al arte (tanto la Historia del arte como la Teoría y la Estética, todas ellas desarrolladas en la academia –aunque no la artística, sino más bien la universitaria-). Como se podrá observar en lo que sigue, por la propia dinámica del género en el marco de las redefiniciones del arte del siglo XX, o por movimientos de nuevas formas de la metatextualidad artística, la situación del género en la actualidad parece no ser la misma.

3. El siglo XX y la expansión del universo

- 9 En el transcurso del siglo XX se suceden un conjunto de fenómenos en lo que se puede definir siguiendo a Genette (1962) como la metatextualidad del arte en general y de las artes visuales en particular que, prontamente, comienzan a modificar la escena de su discursividad social tal como se venía planteando. En primer lugar, por la aparición de nuevos discursos que no necesariamente ocupan espacios sociales diferenciados respecto de la crítica: en este caso se toman el manifiesto artístico y el más reciente de la curaduría. En segundo lugar, porque entre los discursos acompañantes del arte existentes se producen reacomodamientos y desplazamientos. Se postulará aquí que esos fenómenos forman parte de un proceso de expansión y complejización del universo metatextual de las artes visuales.[6]

3.1. La crítica y el manifiesto artístico

- 10 Con las vanguardias artísticas, a principios del siglo XX, emergió un nuevo género sin el que ellas no han sido posibles: el manifiesto. La célebre frase "Épater le bourgeois" de fines del siglo XIX demuestra hasta qué punto las vanguardias pretenden acrecentar la distancia entre la producción y la recepción del arte, en algunos casos arriesgándose a la imposibilidad de construir un público. Sin embargo, las rupturas con la previsibilidad que ellas instauran en las obras pretenden, por lo menos en parte, ser saldadas con la palabra escrita, en la forma de un género que, habiendo nacido en la política, se instala en el arte durante todo el siglo XX. En un trabajo anterior (2007)

se describía al manifiesto artístico como un discurso fundacional en tanto, más que presentar una opción estilística en el mundo del arte, presenta a la vida pública "un programa estético"[7] hasta el punto de definir una noción de arte y de obra que se opone a otras con las cuales el manifiesto siempre se compara, ya que es, ante todo, un discurso opositor y segmentador".[8] Y se agregaba que, en ese sentido, funciona como compensación respecto de lo que la obra de vanguardia no puede decir, en tanto ella no niega ni se opone, más bien es.

- 11 El manifiesto es el órgano político de la vanguardia, ya que es el documento por el cual, no sólo ella da a conocer su existencia pública, sino además "sale a matar la palabra de un sistema, el que legitima la práctica del arte institucionalizado" (Steimberg, 1999), y también a presentar su alternativa como la única posible.
- 12 En el trabajo citado se decía también que, en muchas ocasiones, el manifiesto artístico funciona al modo de un manual de instrucciones, en la medida en que prescribe cómo ser artista y receptor de arte cuando esas posiciones se han puesto en cuestión. Un caso célebre es "Para hacer una poesía dadaísta", incluido en el manifiesto escrito por Tristán Tzara en 1918, que funciona como una receta con marcado acento irónico, en la que se describen los pasos que se deben dar para realizar una poesía y en ese proceso convertirse "en un escritor infinitamente original".[9] Es decir, en ocasiones hay en la propia enunciación del manifiesto una prescripción pedagógica, ya que ante las rupturas presentadas por ese programa artístico, se modifican todas las posiciones pragmáticas, incluyendo la del artista y la del receptor, que necesitan de discursos que marquen su rol (Koldobsky 2007).
- 13 Allí se concluía que, en el transcurso de la vida de las vanguardias, esas propiedades del manifiesto, sumadas a su emplazamiento en la instancia autoral y a su copresencia temporal con las obras, hicieron que ellos –antes que la crítica- funcionaran con las vanguardias como un discurso intermediario entre el conocimiento social y la especificidad del discurso artístico. Sin embargo, y también a diferencia de la crítica, su carácter autoral niega –aunque no pueda evitar la puesta a prueba de sus proposiciones en la evaluación de las obras- la exterioridad o distancia respecto de ellas que la crítica exhibe y explícita. En ese sentido el manifiesto funciona al modo de lo que Gérard Genette define como paratexto, es decir aquellos textos que ‘que procuran un entorno (variable) al texto’, como son los títulos, prefacios, epígrafes, etc en el discurso literario, o los títulos en el de las artes visuales." (Koldobsky, 2007).

3.2. La crítica y la curaduría

- 14 Algunas décadas después del manifiesto artístico, surge entre las nuevas modalidades de despliegue de lo que se puede definir como instancia "meta" en relación con las artes visuales la figura del curador, que en la expansión de la gestión cultural y artística de fines del siglo XX y comienzos del XXI ha ido adquiriendo una posición central. Se lo puede definir incluso como "meta-artista", en tanto su "obra" es la exposición, para la que define un relato -es decir, una relación entre obras ya producidas-. En ese sentido -y esto de algún modo replica lo que se decía antes respecto del manifiesto- la curaduría llega antes que la palabra de la crítica e incluso aparece hoy muchas veces como el primer discurso crítico, tanto porque propone nuevas perspectivas de lectura sobre obras preexistentes como porque funciona como un comentario instalado en pleno momento de exhibición pública.
- 15 La curaduría se ha sistematizado hasta tal punto como parte de la circulación del discurso artístico, que ya no acceden a la vida pública lo que se podría definir como "obras sin comentario". Claro está que esta caracterización no hace más que sumarse a un proceso fundado por las vanguardias a principios del siglo XX, ya que fue a partir de ellas que la reflexión sobre la propia condición de la obra se instaló en la misma producción artística.

3.3. La crítica produce teoría; la crítica impulsa una corriente artística

- 16 Si la emergencia de las vanguardias artísticas con su cuestionamiento a la noción de

arte y de obra de arte canónicos producen lo que Oscar Steimberg denomina la "internalización de la crítica" en la propia producción artística y mediática (2005), y ello provoca que los propios artistas se conviertan en "productores críticos" (Koldobsky 2003, 2009)[10] -de tal modo que la propia producción artística y sus hacedores ya operan como un primer discurso crítico- en la crítica canónica del siglo XX se producen desplazamientos que por una parte acotan su distancia respecto de la instancia de producción del arte y por otra la ubican más del lado de la teoría que de su carácter de discurso intermediario.

- 17 En la década del sesenta la prensa escrita de actualidad en Argentina -aunque se observará que el caso se puede extender a los denominados los países centrales- 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, sino que tiene en la prensa semanal de la época un espacio privilegiado de confrontación y de construcción de dominio.
- 18 La crítica -cuya garantía de toma de la palabra estaba dada por cierta distancia respecto de la instancia productiva- se desplaza en algunos casos hacia el lugar de promotor de una corriente de vanguardia, funcionando entonces en un doble lugar que combina una argumentación que legitima esa producción, y a su vez en un lugar institucional de gestión que prefigura al *curador*, que aparecería se formalizaría unas décadas después. Si en Argentina Jorge Romero Brest pudo ocupar un espacio como ese en relación con la producción del Instituto Di Tella (del que además fue director de su *Centro de Artes visuales*), Oscar Masotta, en cambio, se acercó a la instancia productiva hasta declarar haber "cometido un happening" (1966, Buenos Aires), en primera persona, pero a su vez introdujo en la reflexión sobre los acontecimientos artísticos de su contemporaneidad un intertexto teórico que le permitió dar cuenta de esas rupturas, así como las del *pop art* en general, en términos de su funcionamiento como lenguaje.
- 19 En un país con una escena institucional del arte más constituida que en Argentina, Estados Unidos, con las vanguardias de la segunda posguerra mundial se constituyeron críticos como Clement Greenberg y Harold Rosenberg, que también funcionaron como impulsores de una corriente artística y a su vez produjeron una palabra más cercana a la teoría que la de la crítica periodística, hasta el punto de que según Tom Wolfe (1975) se conformaron como "críticos gurú". El caso de Greenberg es ejemplar, en tanto se constituyó tanto en impulsor de la pintura de Jackson Pollock y otros artistas de la segunda posguerra mundial como en teórico de lo que se puede definir como la perspectiva purista en el arte moderno. E incluso antes: "Vanguardia y kitsch", texto de Greenberg considerado clave para la comprensión de la vanguardia artística norteamericana, fue publicado en 1939 por el periódico literario y político *Partisan review*, en el que siguió escribiendo.[11]

4. ¿Expansiones de la crítica o expansiones críticas?

- 20 Los fenómenos descriptos muestran que entre los discursos que tienen como objeto a las artes visuales durante el siglo XX se han producido algunos desplazamientos y reacomodamientos de la crítica en el campo artístico en particular, y en la discursividad social en general.
- 21 La emergencia de las vanguardias históricas contribuyó a la conformación de una escena discursiva en la que los nuevos programas artísticos confrontan primero con el canon y sus instituciones, y luego confrontan entre sí. Y si bien no todo el discurso crítico se hizo cargo de esa confrontación, se encuentran diversos ejemplos de ella. Los escritos de Apollinaire acerca del cubismo a principios del siglo XX pueden ser considerados un antecedente de la crítica que impulsó una corriente artística determinada en la segunda mitad de siglo. Esa crítica que acota su distancia respecto de la producción y que se propone como predictiva respecto del camino que seguirá el arte contemporáneo apoyando con su palabra alguna de sus alternativas, se asemeja en algunos casos a otro discurso argumentativo clave del siglo XX -el publicitario- en la medida que se constituye como laudatoria respecto de las propiedades de su referente.
- 22 Además de la crítica que abandona su espacio como discurso de recepción del arte para acercarse a la instancia de producción, también en la segunda mitad del siglo XX

se observan casos en los que más que sostener su función articuladora respecto del conocimiento social no especializado, ella produce teoría.

- 23 A los desplazamientos descritos, se suma el funcionamiento semiótico del manifiesto artístico -que se intentó demostrar cómo en buena parte del siglo y en ciertos aspectos operó en la discursividad social de modo semejante a la crítica- y en las últimas décadas el despliegue de una nueva instancia meta en la que se instala la curaduría. Se puede comenzar a postular entonces que se ha expandido la escena metatextual de las artes visuales, y que en ella se observa además una creciente complejidad, provocada fundamentalmente por las intersecciones entre discursos antes claramente diferenciados.
- 24 La escena expandida se encuentra atravesada a su vez por un fenómeno que ha sido definido por Vattimo como el pasaje de la Estética a la Historia del arte, y por Danto como la crisis de la Estética normativa. Para el primero, las redefiniciones de arte y de obra que se impusieron a partir de las vanguardias provocaron la dificultad del ejercicio de las dimensiones normativa y prescriptiva, centrales en la constitución de la Estética moderna, pero también provocaron la crisis de la recepción artística en términos gustativos. En una posición más radical, Danto (2003) sostiene la muerte del arte entendido en los términos pre-vanguardistas, el fin de la construcción de relatos progresivos y lineales acerca de su desenvolvimiento histórico y también el de una Estética normativa.
- 25 La expansión y complejización de la discursividad que tiene como objeto a las artes visuales no parece haber determinado sin embargo la desaparición de la crítica, y tampoco lo ha hecho la dificultad del ejercicio de la dimensión valorativa provocada por la crisis de la Estética normativa.[12] Que ello ocurra en cambio como consecuencia de la crisis de la prensa impresa o de la expansión de las nuevas formas de discursividad en Internet, puede depender del cuestionamiento de dos rasgos de los medios masivos que la comunicación en red pone en cuestión: la profesionalización y la especialización. Si este cuestionamiento pone en jaque la constitución de la crítica profesional como articuladora entre el discurso especializado y el conocimiento social, es quizás el momento de comenzar a hablar ya no de expansiones de la crítica sino de expansiones críticas.



Notas al pie

[1] Si bien este artículo tiene su origen en una presentación titulada "La crítica y el universo en expansión: una metáfora", realizada en el 1º Coloquio de Investigaciones en Crítica de artes: "teorías y objetos de la crítica", en el IUNA, Buenos Aires, en 2008, se recuperan proposiciones de trabajos anteriores; especialmente de "Escenas de una lucha estilística", publicado en esta misma revista en 2003 y de "Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias" (2007).

[2] Si bien Shiner pone el acento en la distinción entre Bellas Artes (luego directamente Arte) y artesanía, se considera que la distinción abarcó todas las clasificaciones existentes a partir de ese momento: Artes mayores y menores, Bellas artes y artes aplicadas, o artes industriales por ejemplo, e incluso artes populares.

[3] Tal como la crítica, se considera que la historia del arte como disciplina científica moderna tuvo sus bases en el siglo XVIII, especialmente a partir de la Historia del arte en la Antigüedad, de Winckelmann (1764). En el mismo siglo Baumgarten introduce la noción de Estética, e instala así la moderna reflexión filosófica acerca del arte.

[4] En "¿Qué es la crítica?" Roland Barthes concluye: "Así es como puede iniciarse en el seno de la obra crítica un diálogo de dos historias y de dos subjetividades, las del autor y las del crítico. Pero este diálogo queda egoístamente todo el trasladado hacia el presente: la crítica no es un 'homenaje' a la verdad del pasado o a la verdad del 'otro', sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo" (1963: 307).

[5] Sin embargo, esa función articuladora muchas veces no está presente en la crítica de las denominadas artes mayores, ya que ésta constituye un enunciatario que "no es un lego, selecciona (la) lectura (crítica) por intereses particulares y puede acordar o no con la opinión expresada por dos razones: porque la recibe como una mirada posible sobre la obra (individualizada a través de la firma de la nota) y, fundamentalmente, porque comparte, sino todos, ciertos saberes desplegados en ella. En este sentido la crítica de arte conforma un vínculo enunciativo de *cofradía, de secta para iniciados*" (Koldobsky 2002)

[6] El título de la presentación que originó este artículo: "La crítica y el universo en expansión: una metáfora", da cuenta de una comparación entre las teorías astronómicas del universo en expansión y el proceso que se postula aquí como ocurrido en relación con el discurso crítico de las artes visuales del siglo XX.

[7] A diferencia de la crítica entonces, el manifiesto tiene con la obra una relación programática, que como todo programa da cuenta de un proyecto y excede la particularidad.

[8] Ejemplo de ello es un fragmento del célebre manifiesto de los pintores futuristas,

de 1912, pero pueden serlo muchos otros: "Puesto que queremos también contribuir a la renovación necesaria de todas las expresiones del arte, declaramos la guerra, resueltamente, a todos aquellos artistas y a todas aquellas instituciones que, aún disfrazándose con un traje falsamente moderno, permanecen atascados en la tradición, en el academicismo y, sobre todo, en una repugnante pereza cerebral" (De Micheli 1968: 360-61).

[9] El texto completo es: "Tomen un periódico; Tomen unas tijeras; Escojan en el periódico un artículo que tenga la longitud que ustedes desean dar a su poesía; Recorten el artículo; Recorten con cuidado cada palabra que forma ese artículo y pongan todas las palabras en un cartucho; Agiten suavemente; Saquen las palabras una tras otra, disponiéndolas en el orden en el que las hayan sacado; Cópienlas concienzudamente; La poesía se parecerá a ustedes. Y estarán transformados en un escritor infinitamente original..." (Reproducido en De Micheli 1968: 296, en formato de verso que aquí no se ha respetado)

[10] La definición del productor crítico fue extensamente desarrollada en "La inespecificidad del artista. Figuras de las artes visuales en la Argentina de los sesenta" (Koldobsky 2009) Tesis de maestría inédita.

[11] Este ejemplo da cuenta además de que ese desarrollo teórico se instaló en la prensa cultural norteamericana.

[12] Si se sigue la descripción de Niklas Luhmann del arte como sistema dentro del sistema social como autoorganizante y autopoietico, no es posible pensar en otro efecto que no sea el de su creciente complejización.



Bibliografía

- Barthes, r.** (1964) *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1983
- Carlón, M.** (1994) *Imagen de arte/Imagen de información*, Buenos Aires: Atuel
- Dabbous, Y.** (2009) "Criticism and Critics." En *Encyclopedia of Journalism*.
http://www.sage-ereference.com/journalism/Article_n96.html
- Danto, A.** (1997) *Después del fin del arte*, Buenos Aires: Paidós, 2003
- De Micheli, M.** (1968) *Las vanguardias artísticas del Siglo veinte*, Córdoba: Editorial universitaria de Córdoba
- Genette, G.** (1962) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989
- Koldobsky, D.** (2002) "La crítica de artes visuales en su sistema", en *Otrocampo.com* n°7
- _ (2003) "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta", *Figuraciones n°1/2*- Área transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA), Buenos Aires: Asunto impreso.
- _ (2007) "Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias" *Revista de signis n°11*. Barcelona, Gedisa
- Luhmann, N.** (1995) *El arte de la sociedad*. México: Herder, 2005
- Shiner, L.** (2001) *La invención del arte*. Barcelona, Paidós, 2004
- Steimberg, O.** (1999) "Vanguardia y lugar común". SYC nro.9/10. Buenos Aires
- _ (2005) "La internalización de la crítica en las exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros"
- Traversa, O.** (1984) *Cine: el significante negado*, Buenos Aires: Hachette
- Wolfe, T.** (1975) *La palabra pintada*, Barcelona: Anagrama, 2004



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 Correos: el alter ego, el otro y la multiplicación" (2012), "Videos musicales y You tube: escuchar, ver y hablar de música" (2014).
dkoldobsky@hotmail.com

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