El metadiscurso de las artes visuales a partir de las vanguardias

Daniela Koldobský

1. Introducción

Con las vanguardias artísticas nacieron nuevas formas del discurso acompañante del arte y se produjeron reacomodamientos entre las ya existentes: la crítica artística por una parte y la estética, la teoría y la historia del arte por otra. De las nuevas formas es primordial el manifiesto artístico, en la medida que se constituyó en la instancia autoral y definió modos inéditos de relación intermediaria tanto con el propio discurso artístico como con el discurso del saber común. Los desplazamientos y expansiones del metadiscurso de las artes visuales se hicieron tan visibles que en 1975 el irónico *Tom Wolfe* escribió un libro titulado *La palabra pintada (The painted Word)*, en el que se escandalizaba por el lugar fundamental que había adquirido la teoría del arte especialmente en Nueva York luego de la segunda guerra mundial, hasta el punto de que ella pasaría a la historia en lugar de las producciones de los artistas de la época. A ese arte Wolfe lo denomina literario, no ya porque representara escenas tomadas del discurso literario sino porque su reconocimiento y éxito dependían más que nunca de la palabra de críticos-gurú tan influyentes como Clement Greenberg, Harold Rosenberg o Leo Steinberg.

Treinta años después del libro de Wolfe, el arte sigue dependiendo de un metadiscurso que continúa en expansión y ganan espacio nuevas figuras como el curador, en un horizonte de discursos intermediarios que explican y organizan la lectura del arte actual, y cuando a su vez la crítica se encuentra en dificultades a la hora de evaluar la producción dada la expansión de los límites de lo considerado artístico a partir de las vanguardias. En este escenario, el ob-

jeto del presente trabajo es el análisis de los modos de funcionamiento semiótico de esos discursos acompañantes que se pueden definir como metadiscursivos en la medida en que se refieren a otro discurso (el de las artes visuales en este caso[1]), y de las relaciones que se producen entre ellos y respecto de lo que sería su discurso de referencia en la contemporaneidad.

En un trabajo anterior denominado "La crítica de artes visuales en su sistema" (Koldobsky, 2002) se la incluyó en un conjunto de discursos que, más que hablar sobre el mundo, tienen como objeto a otro discurso, y por esa razón se definen como metadiscursivos. Oscar Traversa denomina "cine no fílmico", a todos los textos que acompañan la vida del film, definiendo su ubicación genérica y guiando su consumo, de modo que junto con la crítica son metadiscursivos también los afiches, *trailers* o avisos que conforman la publicidad del film por ejemplo. Esa definición del término por una parte permite hacer convivir a las críticas con otros géneros discursivos que -como se dijo- acompañan la vida del discurso artístico, y por otra focalizar la ya citada y creciente presencia y dependencia de las artes visuales respecto de él, que ha adquirido especialmente a partir de las vanguardias una complejidad que -empleando los términos de Gerard Genette- excede la relación meta para desplegar vínculos que él define como para/inter o hipertextuales por ejemplo. Plantear esas relaciones permite comenzar a dar cuenta de la inestable redefinición que las artes vienen sufriendo a partir de las vanguardias artísticas y de los lugares que el arte ocupa en la vida social contemporánea.

2. Entre el manifiesto y la crítica

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 se relaciona en principio tanto con la crisis de la aceptación indiscutible de un conjunto de normas estimadas como intemporales y absolutas que prescriben el deber ser de una obra, como con la valorización de lo actual y lo nuevo que a partir del siglo XVIII define a la Modernidad[2]. La cambiante presencia del panorama artístico a partir de ese momento y la expansión de la prensa periódica, que comienzan a definir nociones no comprensibles fuera de este marco como la de público, habilitan el desarrollo de una palabra experta que 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). Este problema será retomado más adelante.

A partir del Romanticismo sin embargo, el desarrollo de las artes visuales (y también el de la literatura por ejemplo) no se reduce a cambios estilísticos reconocidos, explicados y valorados por la crítica, sino que comienza a cuestionar registros como los de representación y narración, sobre los que se asentaba el arte occidental desde varios siglos antes. Las denominadas vanguardias históricas arriesgan así la posibilidad de comunicación y de construcción de un público, en la medida que el discurso artístico pierde toda previsibilidad[3]. En esa instancia irrumpen los manifiestos artísticos, y a partir de allí la crítica encontrará nuevos despliegues y convivirá con un creciente y expandido discurso acompañante.

Antes que informar sobre la actualidad del arte y clasificar el discurso focalizado dentro de una serie histórica tanto en lo que se asemeja como en lo que se diferencia de ella -operaciones que realiza la crítica- el manifiesto se presenta como un programa estético 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. 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).

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. Sus proposiciones son postuladas en general de modo polémico e incluso incendiario como las únicas posibles y definitivas, constituyendo así una paradoja del arte de vanguardia, que en sus manifiestos es eterno y en su vida es efímero[4]. En relación con las artes visuales el manifiesto puede además plantear el deber ser del arte porque lo hace con otro lenguaje[5] , el de la palabra, que no sólo presenta el nuevo programa sino que da cuenta de aquél otro al que se opone, oposición que en muchos manifiestos es más importante que la propuesta. El manifiesto compensa de ese modo lo que la obra no puede decir, pues ella en ese sentido sólo es (o si se quiere afirma lo que es). Se ubica por lo tanto como palabra política que polemiza con otras (Steimberg, 2001), e incluso puede ser visto como *auto-da-fé* o promulgación de fe (Danto 1997, 2003: 51).

Es claro que no hay vanguardia sin esa proposición acompañante del propio discurso, que se presenta como instancia autoral, como *metadiscurso in-*

cluido. Esa relación convierte al manifiesto en discurso intermediario entre el conocimiento social y la especificidad del discurso artístico y 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 explicita. En ese sentido el manifiesto funciona al modo de lo que Gerard 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. Éste forma parte del discurso en tanto lo enmarca y acompaña en forma copresente.

Si de acuerdo con la clasificación de Genette sobre modos de trascendencia textual, el manifiesto parece tener con el propio discurso artístico una relación más cercana a lo paratextual que a lo metatextual, ello permite arriesgar la hipótesis de que él ha ocupado la función articuladora con el público que según lo propuesto en un trabajo anterior y a diferencia de lo que ocurre con la crítica cinematográfica por ejemplo, la crítica de artes mayores no despliega, ya que 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).

El vínculo enunciativo que tiende a una simetrización en tanto constituye un enunciatario conocedor impide que la crítica de las consideradas "artes mayores" cumpla la función articuladora con la instancia de recepción y por lo tanto no la define como discurso intermediario en la misma medida en que lo hacen las críticas que recaen sobre otros objetos de la cultura.

La posición intermediaria y articuladora con el público está presente en la crítica cinematográfica por ejemplo, que entre otras funciones prescribe el modo de uso del film, (para aprender o para divertirse por ejemplo) según señala Oscar Traversa (1984). Esa prescripción si es central en los manifiestos, que se comportan por lo tanto como *manuales de uso y/o procedimiento* en el sentido de que además de postular una noción propia de arte y de obra prescriben el modo de contacto a establecer con ciertos discursos, y en muchos casos el modo de producir una obra según el programa presentado. Es así que son primero *manuales* para artistas, y luego para receptores. En el primer manifiesto del surrealismo escrito por André Breton en 1924 por ejemplo, el propio proyecto se va constituyendo en la crítica a otros como el de la literatura realista, con expresiones del tipo:

"¡Y en cuanto a las descripciones! Nada puede comparárseles en vacuidad;

son meras ilustraciones de catálogo yuxtapuestas, que el autor utiliza cada vez con mayor desenfado, aprovechando cualquier oportunidad para deslizarme sus tarjetas postales y obligarme a concordar con él sobre lugares comunes, tales como..." (De Micheli, 1968: 304)

En este punto el autor cita un fragmento de una descripción de una habitación y luego concluye:

"...Y entiéndase que yo no recrimino la falta de originalidad en sí. Afirmo solamente que no convierto en situaciones los momentos nulos de mi vida, y que puede resultar indigno de todo hombre el cristalizar tales momentos. Permitidme pues, que *pase por alto* la citada descripción de un aposento, junto con tantas otras." (De Micheli, 1968: 305); (la bastardilla está en el texto).

De este modo, el manifiesto expone lo que no se debe hacer a la hora de escribir y qué es lo que ese modo provoca en el lector (en este caso, es cierto, de un modo menos agresivo que en los de otras vanguardias).

El manifiesto dadaísta escrito por Tristán Tzara (1918) sí explica cómo se debe escribir, en el famoso apartado titulado "Para hacer una poesía dadaísta" (De Micheli, 1968:296), que comienza diciendo "Tomen un periódico. Tomen unas tijeras..." y sigue indicando paso a paso, al modo de una receta, cómo escribir una poesía dadá. Y en el manifiesto técnico de pintura futurista por ejemplo, se diferencia un "Nosotros proclamamos", con sentencias como "Que el movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos" de un "Nosotros combatimos" en donde aparece por ejemplo "Contra el arcaísmo superficial y elemental, basado en tintas planas, que reduce la pintura a una síntesis impotente, infantil y grotesca" (pintores futuristas, en de Micheli 1968: 365). Estos ejemplos muestran además que la palabra de los manifiestos puede tener un doble componente, didáctico por una parte y autoritario por la otra; en tanto ese deber ser -o no ser- puede adquirir la forma de *receta* o listado de principios que, cada uno a su manera, presentan un orden de un mundo y un camino -único- a seguir.

Durante la era de las vanguardias los manifiestos suelen aparecer en la prensa diaria, como por ejemplo el primero del futurismo -considerado junto con los otros dos entre los textos más emblemáticos del género-, el 20 de febrero de 1909 en *Le Fígaro de París* (De Micheli 1968: 353). Arthur Danto llega incluso a decir que "cuando los distintos movimientos del arte no escriben sus propios manifiestos, ha sido tarea de los críticos escribir manifiestos para ellos. La mayoría de las revistas de arte más influyentes -*Artforum, October, New criterion*- son manifiestos escritos en serie, dividiendo el mundo del arte en el que importa y el resto." (Danto 1997, 2003: 51)

Si bien Danto no tiene en cuenta ciertas restricciones del género como las antes descriptas que configuran un emplazamiento autoral en términos de *me-*

tadiscurso incluido, durante la era de las vanguardias la crítica es tan polémica como la palabra de los manifiestos, y suele incluir una figura de crítico a la que en otro trabajo caractericé como *impulsora de una corriente artística* en la medida que aparece en los medios oponiéndose a otras corrientes y defendiendo una en particular, a la cual como dice Danto proclama "como el único tipo de arte que importa" (Danto 1997, 2003: 50). Buen ejemplo de ello en la prensa argentina es la figura de Jorge Romero Brest, cuya palabra siempre es convocada en los medios gráficos como defensa y *presentación pública* de un modo de ser del arte que en la década del '60 no sólo difiere de lo que ya es la tradición moderna -es decir las vanguardias históricas- sino también de otras vanguardias contemporáneas a él (Koldobsky 2003: 229). Esa palabra argumenta por un determinado programa artístico sin distancia, de un modo cercano al de otro metadiscurso, el del discurso publicitario.

Del funcionamiento de la crítica durante las vanguardias y especialmente en la última etapa, en la década del '60, me ocuparé en el siguiente punto, pero la consideración del manual de uso y/o procedimiento como clave de lectura de las obras vanguardistas parece estar presente en el análisis que Genette realiza de lo que define como "estado conceptual", en el que no sólo incluye al denominado arte conceptual sino a los *ready made* de Duchamp y a otras obras de la historia del arte, en la medida en que lo conceptual es entendido como una clave de lectura que

"depende y procede de una operación mental (consciente o no) que consiste en reducir el objeto o el acontecimiento con cuya apariencia se presenta la obra al acto de presentar dicho objeto o dicho acontecimiento como una obra y dicho acto mismo a su 'concepto', objeto, evidentemente ideal, y capaz de prescribir otros objetos o acontecimientos que se considerarán a ese respecto idénticos o equivalentes; el concepto 'exponer un portabotellas', que he obtenido por reducción de la percepción de un portabotellas expuesto en una galería de arte, puede manifestarse indefinidamente en cualquier otra reproducción de dicho acto, si la hay..." (Genette 1997: 172).

Ese desplazamiento de la lectura del objeto al acto y del acto a la idea o al concepto sólo es posible a condición de ser prescripto metadiscursivamente, aspecto sobre el que Genette no presta atención. Esa prescripción metadiscursiva puede funcionar de modo intratextual, tal como Oscar Steimberg afirma que es descripta en diversos autores, quienes postulan definiciones metadiscursivas intratextuales que funcionan como "aplicaciones finales de la obra" (Steimberg 1993, 1998: 64-65). Antes de ese funcionamiento como clave de lectura presente en la obra, los manifiestos se presentaban como metadiscurso incluido o incorporado que se incluye en el momento de emergencia de la obra, es copresente a ella, se constituye como instancia autoral y proporciona cierta

previsibilidad a las obras, pero la lectura propuesta por Genette muestra una cierta estabilización histórica de ese funcionamiento que fue de ruptura en las primeras vanguardias y en la década del 60 ya implicaba una cierta consolidación[6]. Sin embargo, y paradójicamente, es parte de su clave de lectura que el desplazamiento hacia el concepto descrito por Genette recupere el gesto irónico, humorístico o escandalizador primario.

El citado Danto llegó a definir como *Era de los manifiestos* al período cuyo "relato legitimador" fue narrado por ellos (Danto 1997 2003:69). Esta era terminó, como lo demuestran la ausencia de vanguardias y la escasez de sus órganos políticos, los manifiestos; y es en parte síntoma de ello la presencia de antimanifiestos o manifiestos cómicos del último período vanguardista, como aquél ininteligible leído por Alberto Greco en la galería Bonino, en lo que se constituyó como antecedente del happening argentino (*Mi Madrid querido*, 1964). La operación de relativizar la seriedad de sus proposiciones provoca la consecuente relativización de la creencia en su eficacia política[7].

Si bien no es objeto de este trabajo dar cuenta por ejemplo de la construcción de un sujeto político y utópico no sólo interno al arte sino en relación con la transformación de la vida social toda que los manifiestos artísticos hicieron al modo de sus antecesores, los manifiestos políticos, es importante observar en primer lugar que -como se dijo citando a Steimberg- el manifiesto artístico implica necesariamente una palabra política en el sentido que compite por un espacio discursivo determinado; y en segundo lugar que la muerte de los manifiestos no implica un fracaso en su gestión respecto de la lectura del arte e incluso en la vida mediática, pues no es difícil confirmar que las últimas décadas del siglo XX son resultado de las redefiniciones sobre la obra de arte, su práctica y su relación con otras prácticas sociales impulsadas en ese período.

3. La crítica y el sistema metadiscursivo

Como se anunció antes, es en la crítica de los medios gráficos donde se constituyó la lucha estilística de las vanguardias[8]. En la década del '60 en Argentina, esa crítica especialmente segmentadora encontraba estrategias diversas de diferenciación: daba entidad a las posiciones que entendía como antiguas generando un discurso polémico, y en ocasiones -sobre todo respecto de las posiciones contrarias, es decir más tradicionales- silenciaba ese arte *otro*.

El hecho de que sea la prensa periódica el lugar de despliegue de la lucha política entre las vanguardias de la década del 60, que en ella convivan las fi-

guras tradicionales de crítico de arte mediático con otras novedosas como la del crítico impulsor de una corriente artística, así como con los críticos productores de teoría -en Argentina especialmente el caso de Oscar Masotta y en Estados Unidos los reconocidos casos de Clement Greenberg, Arthur Rosenberg o el mismo Danto entre otros[9] - muestra que a pesar de sus diferentes estatutos semióticos, la historia y la teoría del arte, la estética y la crítica conforman un gran horizonte metadiscursivo respecto del discurso artístico cuyas relaciones pueden postularse en términos de sistema[10]. La producción de la teoría del arte contemporáneo en la prensa -y no siempre especializada- no puede ser explicada por la aceleración del mundo informativo o la existencia de relaciones corporativas hacia dentro del mundo del arte y sus *vasos comunicantes*; más bien debe poder dar cuenta de nuevas relaciones entre obra y público, entre artistas y teoría. Es posible entonces, que más que en relación con la aceleración de la información, sea -entre otras causas propias del desarrollo de la prensa- la aceleración de los cambios producidos al interior del discurso artístico a partir de las vanguardias lo que explique la instalación de su reflexión en el propio discurso informativo, que no tiene la distancia cronológica que el discurso teórico-científico exige respecto de su objeto de estudio.

En los últimos años Vattimo ha postulado la existencia de un pasaje de la Estética a la Historia[11], en la medida que luego de la muerte de las vanguardias -es decir con las redefiniciones de arte y de obra que ellas impusieron- fue perdiendo lugar la dimensión normativa y prescriptiva y 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 de una estética normativa. De allí que prefiere definir a la contemporaneidad como una era post-histórica con una crítica de arte pluralista más que una estética normativa. Tanto la presencia de la teoría del arte en el discurso periodístico como la posición del triunfo de la historia del arte sobre la estética o de la crítica sobre la estética describen desplazamientos en las modalidades metadiscursivas de las artes visuales que reconfiguran los lugares ocupados por cada una de ellas en relación con el arte y con otras prácticas culturales. De tal modo que esas relaciones entre las distintas modalidades metadiscursivas del arte funcionan como un sistema que permite explicar, en cada época, sus modos de producir sentido.

La aparición del manifiesto como discurso intermediario privilegiado a partir de las vanguardias, cuyo funcionamiento discursivo provoca desplazamientos semióticos en la crítica de artes visuales; la instalación de parte de la producción de la teoría del arte en el discurso periodístico y el triunfo de la historia o la crítica de arte sobre la estética normativa son pruebas de la con-

flictiva expansión del sistema metadiscursivo de las artes visuales contemporáneas. Además por la mayor dependencia que el conocimiento social tiene del discurso acompañante de un arte que se convirtió en imprevisible y cuyas transformaciones se dan siempre como respuesta a la propia problemática interna del lenguaje, la escritura de la historia del arte moderno y contemporáneo depende más que nunca de ese metadiscurso expandido, que no sólo explica a posteriori sino prescribe los nuevos modos de producir y de recibir el arte. Pero si la serie metadiscursiva forma parte insustituible de esa historia, a partir del abandono de la mímesis -que según Danto aportó a su vez el primer gran relato de las artes visuales occidentales, juzgando las obras según su verdad visual-; es decir, a partir de la falta de referente externo del que dar cuenta, la serie histórica del arte contemporáneo sólo puede describirse por sus oposiciones y continuidades internas, por las réplicas de un programa artístico sobre otro anterior o contemporáneo. A pesar de que en relación con el arte mimético ya Wölfflin planteaba que las obras deben más a otras obras que a su semejanza con la realidad, sólo a partir de las vanguardias el arte se vuelve sobre su propio lenguaje y dialoga conflictivamente con su propia historia con ese grado de autorreferencialidad que se explica por su propia remitencia a la historia interna. Hoy más que nunca, el estatuto inestable del discurso artístico sólo puede ser explicado en relación con esos diálogos internos.

Referencias bibliográficas

CALVO SERRALLER, F. (2000) *"Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte"* en Valeriano Bozal (editor): Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1. Madrid: La Balsa de la medusa.

CARLÓN, M. (1994) *Imagen de arte/Imagen de información.* Buenos Aires: Atuel

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. (1989) *Palimpsestos.* Madrid: Taurus.

_____(1997) *"El estado conceptual" en La obra del arte.* Barcelona: Lumen

KOLDOBSKY, D. (2002) *"La crítica de artes visuales en su sistema"* en www.Otrocampo.com nº 7

_____ (2003) *"Escenas de una lucha estilística"* en Oscar Steimberg y Oscar Traversa (ed) Figuraciones nº 1, Buenos Aires: Asunto impreso

LÉVI-STRAUSS, C. (1975) *Arte, lenguaje y etnología.* México: Siglo XXI editores.

STEIMBERG, O. (1993) *"Proposiciones sobre el género"* en Semiótica de los medios

masivos. Buenos Aires: Atuel

_____ (1996-1998) *"Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad"* en Travessia. Nº 32. Ilha de Santa Catarina, Brasil: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

_____ (1999) *"Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura"* en SYC Nº9/10. Buenos Aires

TRAVERSA, O. (1984) *Cine: el significante negado.* Buenos Aires: Hachette

WOLFE, T. (2004) *La palabra pintada.* Barcelona: Anagrama.

Notas

[1]Si bien en este trabajo -cuya primera versión fue expuesta en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica: "Discursos críticos", en 2005- se focaliza especialmente la vida metadiscursiva de las artes visuales, por lo menos el análisis del funcionamiento de los manifiestos artísticos puede extenderse al de las denominadas artes mayores, como se podrá observar en algunos de los ejemplos analizados.

[2]Francisco Calvo Serraller (1996) analiza el surgimiento del género en "Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte". En Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1

[3]Claude Lévi-Strauss (1975) describe como característico del "arte de los tiempos modernos" (en el que incluye el arte occidental a partir del Renacimiento) un fenómeno de individualización creciente no del creador (que en algunas de las denominadas sociedades primitivas ya se individualizaba) sino de la clientela ante la pérdida del funcionamiento del arte como lenguaje específico que es constitutivo de un grupo social y que, como tal, funciona para el conjunto de la colectividad y posee gran estabilidad, es decir, pocas transformaciones a lo largo del tiempo. Este arte arriesga así su potencia comunicativa.

[4]No es el caso del manifiesto futurista, que exalta el cambio, la juventud y la dinámica propia de la vanguardia diciendo: "Cuando tengamos cuarenta años, otros hombres más jóvenes y más valiosos que nosotros podrán echarnos en el cesto, como manuscritos inútiles. ¡Así lo deseamos!" (De Micheli 1968: 358)

[5]Sobre el modo en que esa proposición se hace soportable para la lectura social ha trabajado Oscar Steimberg en "Vanguardia y lugar común", analizando justamente la presencia del lugar común en esos textos, y también a aquellas vanguardias que arriesgaron "no caer" en él:

"el lugar común toma su lugar, como vimos, solo en un tipo de discurso de vanguardia, el que da su lugar a la apelación a presuposiciones discursivas que habiliten el establecimiento de una escena polémica abierta a posibilidades de convencimiento o persuasión, y por lo tanto necesitada de un discurso intermediario; por otro, debe atenderse al hecho de que ese retorno no aparecerá únicamente como la insistencia de lo conocido sino también -y prevalentemente- en términos de una función vinculante. El lugar común no se instalará sólo como el momento de la repetición y de la trivialización proposicional, sino también como el de la convocatoria dialógica. Ya en la palabra liminar de esos manifiestos, es decir, en la primera enunciación política de una parte de los movimiento de ruptura, toman su lugar también, como efecto -aquí también paradojico- de la convocación del lugar común no sólo sus propiedades de repetición, sino también las de variedad y asimilación de la contradicción características de sus versiones de género conversacionalmente más extendidas, como son las del refrán y el dicho popular".

[6]Es de notar en este sentido el nivel de convocatoria que los acontecimientos generados por el Centro de Artes visuales del Instituto Di Tella tenía en la década del sesenta a nivel de cantidad de público y de efectos en la prensa. Si bien es cierto que su reconocimiento nunca dejaba de ser inestable -confirmando así su pleno funcionamiento como vanguardia- existía especialmente en una ciudad como Buenos Aires un público que se mostraba receptivo a toda manifestación de la vanguardia y sintonizaba con muchas de sus propuestas lúdicas y su tono festivo.

[7]Es sintomático que con la muerte de las vanguardias aparecieran reflexiones sobre las retaguardias o "la cara escondida de la Modernidad", como define William Marx a este fenómeno en la Introducción de Les arrière-gardes au siècle XX.

[8]Es interesante notar además que respecto de los fenómenos de desmaterialización del arte de la segunda mitad de la década del '60, el metadiscurso periodístico funciona como documento que muestra una acción que por efímera desaparece una vez realizada. Los museos que incluyen arte de ese período exponen ese metadiscurso como "sustitución" del acto, y ese movimiento provoca la novedad de que lo que se exhibe no es solamente lo que queda del acontecimiento sino su efecto, es decir la lectura propia de su momento de emergencia, que aparece en el discurso periodístico.

[9]Esta clasificación de figuras de crítico fue propuesta por mí en

"Escenas de una lucha estilística" (Koldobsky 2003).

[10]En el citado "La crítica de artes visuales en su sistema" (2002), postulaba el funcionamiento de la crítica de artes visuales en un sistema tanto respecto de las críticas referidas a otros aspectos de la vida artística y cultural -la de cine, literatura, música, teatro, restaurantes, etc- como de otros géneros periodísticos de la prensa informativa, adecuando esta formulación de Steimberg, que postula que "Los géneros hacen sistema en sincronía, no así los estilos" (1993). En este caso se extiende por fuera del discurso periodístico, hasta incluir a todo el discurso acompañante del arte, incluso el que se define como científico (la estética, la historia y la teoría del arte)

[11]Unas décadas antes Max Dvorak criticaba las proposiciones surgidas de la noción de "Kunstwollen" (voluntad artística) de Alois Riegl y concluía que en ellas se producía una "superación de la estética por la historia del arte", al negar la posibilidad de comparación entre los estilos artísticos porque cada uno debe juzgarse según su propio criterio de belleza y verdad (el estilo como voluntad o necesidad está por encima de las posibilidades técnicas de una sociedad por ejemplo). Tomado de Hauser, A. "Estilo y cambios de estilo".

Daniela Koldobsky es Licenciada en Historia de las Artes visuales y trabaja en la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto Universitario Nacional de Arte en Argentina. Se ha dedicado a investigar la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años sesenta con becas de investigación, participa de investigaciones grupales en la UBA y el IUNA y ha publicado entre otros "Escenas de una lucha estilística" (2003), "Memoria mediática versus arte efímero" (2002) y "La crítica de artes visuales en su sistema" (2002).