

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVERA, A. (Coord.). (2003). *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2005). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1990)
- GIBBONS, M., LIMOGES, C., NOWOTNY, H., SCHWARTZMAN, S., SCOTT, P. Y TROW, M. (1997). *La nueva producción del conocimiento* (Trad. J. Pomares). Barcelona: PomaresCorredor.
- GROYS, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Trad. P. Cortés). Buenos Aires: Caja Negra.
- CAMNITZER, L. (2020). Hacer del arte una forma de conocimiento universal. Una carta de Luis Camnitzer Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/07/17/carta-luis-camnitzer-cimam-museos/>
- Luis Camnitzer sobre su obra *El museo es una escuela*. (s.f.). Recuperado de <https://www.malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/>
- JUEZ, F. (2003). Ordinario y extraordinario. En A. Calvera (Coord.), *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos* (pp. 233-243). Barcelona: Gustavo Gili.
- PERNIOLA, M. (2016). *El arte expandido* (Trad. A. Taberna). Madrid: Casimiro.
- SIGANEVICH, P. Y NIETO, M. L. (2017). *Activismo gráfico. Conversaciones sobre diseño, arte y política*. Buenos Aires: Wolkowicz.
- VATTIMO, G. (1999). El diseño y el arte de Babel. *Temas de la Academia*, 1.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social* (Trad. E. Lloveras). Barcelona: Gedisa.

Crítica de arte en publicaciones periódicas argentinas.

Art criticism in Argentine periodic publications.

RUBÉN ÁNGEL HITZ

(pág 151 - pág 161)

RESUMEN. Si indagamos en la crítica argentina de los últimos sesenta años, y quizá antes también, daremos cuenta, a través del análisis de ciertos mecanismos retóricos, de cómo el uso de la ironía, de juicios de valor positivos, de juicios de valor negativos, atenuaciones, anécdotas, citas y testimonios revelan formas interpretativas de la crítica del arte. La indagación en ese sentido dará la posibilidad de caracterizar las distintas estrategias argumentativas que se utilizaron y que dan lugar a diferentes posturas enunciativas, las cuales se podrían enumerar como discurso crítico, discurso laudatorio, discurso distanciador y discurso pedagógico, difundidas en la prensa y en revistas especializadas.

Palabras clave: estrategia argumentativa, postura enunciativa, crítica, publicaciones periódicas, Argentina

ABSTRACT. If we investigate the Argentine criticism of the last sixty years and perhaps before, we will give an account through the analysis of certain rhetorical mechanisms such as the use of irony, positive value judgments, negative value judgments, attenuations, anecdotes, quotes, testimonies reveal interpretative forms of art criticism. The investigation in this sense will give the possibility of characterizing the different argumentative strategies that were used and that give rise to different enunciative positions, which could be enumerated as: critical speech, laudatory speech, distancing speech, pedagogical speech disseminated in the press and in specialized magazines.

Keywords: argumentative strategy, enunciative stance, criticism, periodical publications, Argentina

RUBÉN ÁNGEL HITZ. Docente e investigador, titular de Historiografía de las Artes Visuales I y III y de Semiótica de las Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Director de Proyecto de Incentivos de la UNLP. Director de *Armiliar. Revista de Historiografía del Arte*. Coordinador y autor de Libros de Cátedra de la UNLP. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. —Correo electrónico: <hitz-ruben@gmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 10/10/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 17/09/2021



1. DISCURSIVIDADES EN LA CRÍTICA DEL ARTE

La crítica es un género que construye un discurso entre informativo y argumentativo, que sirve para hablar de otro discurso —en este caso, para hablar del discurso artístico— y que suele aparecer en las publicaciones periódicas como sección de artes plásticas o de artes visuales. Tiene una función específica: actuar como discurso intermediario entre la obra y el público espectador. El discurso crítico describe, explica, argumenta, emite un juicio de valor y puede ser más o menos crítico, más destructivo o más constructivo, más o menos pedagógico, más o menos laudatorio.

Este género posee, además, otra característica. Se encuentra preso de una cierta inmediatez, para lo cual su eficacia en relacionar la obra con el público se inscribe necesariamente en la prensa periódica; pero existe otro tipo de crítica que puede referirse a lo más o menos inmediato o a temas históricos con los cuales polemizar, ese es el caso de las publicaciones especializadas.

En este trabajo se ejemplificará con dos diarios de referencia nacional opuestos en ideología, cuyos discursos construyen dos lectores modelo absolutamente diferenciados: *Página/12* y *La Nación*, y dos revistas especializadas: *Ramona. Revista de Artes Visuales y Figuras*. *Teoría y Crítica de Artes*. La primera es una revista especializada en artes visuales y la segunda es una revista universitaria especializada en la crítica —en este caso, en la crítica en general—, en las artes y en los medios; es decir, ambas publicaciones tienen un alto grado de especificidad.

1.1. ENFOQUES DE LA CRÍTICA DEL ARTE

El siglo XIX instala al poeta Charles Baudelaire también en la crítica como una figura central. Ya en una especie de declaración de principios, el poeta se inclina por una crítica divertida y poética frente a otra fría y algebraica que quiere explicarlo todo, donde no hay ni odio ni amor. La crítica para Baudelaire debe ser parcial, apasionada, política, explosiva, desde el punto de vista que abra más horizontes. Y esa combinación de parcialidad y amplitud de horizontes es la que hizo de Baudelaire un crítico modélico. Se podría decir que en él y en sus contemporáneos se encuentra gran parte de las características que, en general, definen hasta hoy, con algunos leves cambios o agregados, al género de la crítica (Champfleury, 1992; Baudelaire, 2015).

No es el objeto de este trabajo remontarse demasiado lejos en el tiempo ni referir a una historia de la crítica en la Argentina, pero tampoco se puede dejar de mencionar a Jorge Romero Brest, que tiñó con su palabra todo el arte argentino de la década del sesenta y no solo tuvo una opinión preponderante, sino que además fue un promotor y un gestor del arte durante ese lapso de tiempo. Esa preponderancia decayó en la década del setenta, otros vientos políticos soplaban en Argentina y en toda Latinoamérica.

Se podría decir que —si se indaga en la crítica argentina de los últimos sesenta años, y quizá antes también, y a partir de realizar algunas observaciones— a través del análisis de ciertos mecanismos retóricos como el uso de la ironía, de juicios de valor positivos, juicios de valor negativos, atenuaciones, anécdotas, citas, testimonios, etcétera, se podría dar cuenta de que la indagación en ese sentido permitirá caracterizar las distintas estrategias argumentativas utilizadas, que dan lugar a posturas enunciativas diferenciadas.

Provisoriamente, se podrían denominar esas posturas enunciativas como discurso crítico, discurso laudatorio, discurso distanciador y discurso pedagógico. Esto no significa que la crítica como texto deba circunscribirse solo a una de estas posturas enunciativas, estas podrán coexistir, lo que sí es probable es que alguna de ellas sea la dominante.

La mención de Jorge Romero Brest es importante para señalar que ese tipo de crítico ya no existe. En la década del setenta, cuando escribía en la revista *Crisis* en su sección “Los ritmos y las formas”, ya no era el gurú al que los artistas seguían, sus artículos se encontraban encapsulados y solo lo sostenía el prestigio obtenido décadas atrás y la mayor parte de las veces, no siempre, sus temas eran una insistencia del pasado. La revista *Crisis* de los años setenta proponía otro tipo de crítica, una que imponía la doctrina del compromiso, que interpelaba al artista y en ocasiones hasta le otorgaba voz propia. Pero esta revista lo hacía a través de Vicente Zito Lema a cargo de la sección “Plástica”, que, a diferencia de Jorge Romero Brest, proponía una crítica dialogada, que suspendía el juicio y hasta le otorgaba la voz al artista (Hitz, 2010).

También surgió en los setenta, y se consolidó en los ochenta, una vertiente en la crítica influenciada o fascinada por la antropología, el psicoanálisis y la semiótica, que provenía de la academia y la historiografía de escritura neutra e informativa —discurso distanciador—. Esta, de manera oscura, intentaba develar el hecho artístico aplicando fórmulas mal leídas, saberes incompletos y realizando forzamientos absurdos, cuya escritura meramente teórica, hermética y críptica terminaba alejándose del espectador. Al mismo tiempo, también se mantenía la tradición de los poetas que se dedicaban a la crítica, donde obviamente la escritura adquiriría mayor calidad, pero a veces, en el afán de la metáfora continua, pretendían convertirse en la obra de arte y terminaban malogrando su función.

2. LA CRÍTICA EN LA PRENSA DIARIA

Con la fundación del diario *Página/12*¹ en 1987, ingresa el escritor y periodista Miguel Briante a cargo de la crítica de artes plásticas. En consonancia con el diario, Briante construye un lector modelo lo suficientemente entrenado para decodificar títulos y juegos intertextuales presentes en cada una de sus entregas. Pero el aporte central del escritor fue la conciencia de que escribía un relato y no un conjunto de metáforas continuas y que ese relato tenía una inevitable carga funcional. Ese relato tenía características propias que lo diferenciaban de otras críticas, incluía el testimonio desde su lugar de testigo narrador o desde quien cede la palabra al otro, pero siempre privilegiando la experiencia. En cada uno de sus textos el autor, Briante, se transforma en partícipe de la experiencia narrada. Escribió en *Página/12* sobre la obra de Carlos Gorriarena, Antonio Berni, Juan Carlos Distéfano, Pablo Suárez, León Ferrari, Fernando Fader, Florencio Molina Campos, Luis Felipe Noé, Luis Bénédict, Benito Quinquela Martín, Alberto Greco, Rómulo Macció, Hermenegildo Sábat y hasta sobre otro crítico, el ya mencionado Jorge Romero Brest.

Se citará extensamente el artículo de Briante “Un hombre muy particular”, dedicado a su encuentro con Jorge Romero Brest y publicado el 25 de octubre de 1992 en *Página/12*, como una suerte de *memorabilia*:

Más de tres veces no hablé con él; en las tres supe que a pesar de su edad —había nacido en 1905— no amainaba en la construcción de un personaje en la que debían convivir la serena tranquilidad del sabio, del que lo ha visto todo, y el latigazo de la réplica inteligente, no siempre justa. Una mezcla de Buda y Oscar Wilde, en la que colaboran su cuerpo notorio, rematado en una cabeza rapada y una voz casi imperial (Briante, 2013, p. 377).

Para describir a Brest, Briante comienza desde su propia experiencia y más adelante sigue su relato sobre la idea de recorrer juntos la muestra internacional de arte abstracto en la que por primera vez, gracias a la Fundación Solomon R. Guggenheim y al propio Museo Nacional de Bellas Artes, se verían más acá de la cortina de hierro obras fundamentales del constructivismo y del suprematismo ruso.

Y esa mañana, cuando por fin nos encontramos en el museo, me dijo “Yo acepté hacer esta nota porque usted es un político”. Me sorprendió y le dije que era un periodista. “Usted es un hombre que cuando escribe hace política, tal vez del lado opuesto a lo que yo pienso, pero eso es lo que hay que hacer, eso es lo que yo hago” (Briante, 2013, pp. 377-378).

En el mismo relato Briante incluye la anécdota, el testimonio, su propia experiencia, la cita y las voces de otros, en este caso, de distintos actores relevantes de la cultura argentina que opinan sobre Brest en un artículo anterior de 1989, que apareció a pocos días antes de su muerte, en el suplemento cultural de *Página/12*. En esa publicación escribieron o se citaron palabras de Ricardo Carpani, Guido Di Tella, Carlos Gorriarena y Alberto Greco.

De una manera muy interesante, Briante coloca estas cuatro voces. De Carpani resalta su frontalidad: “En las artes plásticas de nuestro país, Romero Brest fue el arquetipo del intelectual cipayo [...] con todos los rasgos que lo caracterizan: esnobismo elitista, embobamiento sumiso frente a las modas internacionales” (Briante, 2013, p. 380).

De algún modo, Briante integra en su artículo lo que parece ser la respuesta de Di Tella a Carpani que dice: “Los que muchos no entendieron fue su pasión por Argentina, por su Buenos Aires. Su rechazo categórico de nuestra marginación respecto del mundo contemporáneo” (Briante, 2013, p. 380).

Luego hace escuchar la voz de Gorriarena, que admite de Jorge Romero Brest “la gran solvencia crítica y un total *aggiornamento* en el transcurrir cultural de una época”, y Briante termina recordando lo que le dijo Brest aquella tarde cuando lo entrevistó en su casa: “Algún día saldrá de esa gente que usted defiende, los de abajo, cuando tengan los medios necesarios” y cierra su artículo con las palabras de una carta de Greco que dice: “Sigo creyendo que Romero Brest es el que mejor las piensa” (Briante, 2013, p. 381).

La sección “Crítica de artes plásticas” de Briante también se construye desde el diálogo entre el relato y la entrevista, esto puede verse claramente en “Prontuario de un dibujante” artículo dedicado a Hermenegildo Sábat publicado en *Página/12* el 20 de marzo de 1994 (Briante, 2013, p. 383).

Todas estas características diferencian la crítica de Briante, más parecida a la baudelariana, de las de otros como, por ejemplo, Jorge López Anaya, que durante la

década del noventa escribió para el diario *La Nación*,² el cual construye un discurso entre laudatorio y pedagógico, pues describe, explica, aclara y remite a la historia del arte. En un artículo publicado el 27 de octubre de 2002, titulado “La pintura como exceso”, dice refiriéndose a la muestra de Eduardo Hoffmann: “La delirante pintura abstracta de Hoffmann —en la que no faltan referencias figurativas—, con su derroche, propone al espectador la experiencia del vértigo visual (como el ojo barroco, siempre plural)”. Luego de esta introducción a la obra de Hoffmann, López Anaya continúa con una descripción formal de la obra, que no refiere a una en particular, sino al conjunto:

La pintura, en todos los casos, está realizada con capas superpuestas, que conforman una pasta espesa, con grosor visible. Por debajo de los accidentes, de los estratos acumulados, hay algo más que la actitud del pintor que se zambulle compulsivamente sin escatimar medios ni gestos en el momento de crear: está el sentido (López Anaya, 2002).

López Anaya dice: “La palabra *vacío* parece ser la clave del sentido de la pintura de Hoffmann” y cita una frase del pintor que asocia esta idea de vacío, que hace tiempo lo inquieta, con el budismo. Otra vez el crítico explica:

La frase recuerda el arte taoísta, en el cual las formas están distribuidas con el fin de que resalte el vacío. No hay centralidad convergente, como en la perspectiva occidental, sino múltiples puntos de fuga que apuntan fuera del cuadro, hacia un universo infinito que refleja la interioridad del que lo contempla. Esta característica se relaciona con las palabras del Sutra Prajñāpāramitā: “La forma no es otra cosa que el vacío y el vacío no es otra cosa que la forma; la forma es solo vacío y el vacío es solo forma” (López Anaya, 2002).

Evidentemente, este tipo de crítica se plantea como una guía para el lector, describe los procedimientos constructivos de la obra y los efectos que produce o debería producir en el público espectador.

En el artículo “El absurdo y la ficción en una muestra notable”, publicado en *La Nación* el 1.º de agosto de 1992, López Anaya dice:

Parece incontestable que vivimos una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no solo en la leche, los edulcorantes, el café sin caféina, desea lo artificial. También el arte se identifica cada vez más con la “ficción”, con la “levedad” generalizada.

La evocación de lo *light* no es una ocurrencia trivial. Una de las exposiciones, por muchos motivos notable, [...] está centrada nítidamente en esa modalidad. La integran cuatro artistas que trabajan con una concepción pragmática fundada en la irónica aceptación de los flujos inquietantes de la cultura contemporánea cruzada por las prácticas textuales de la moda, la publicidad, la demagogia “*massmediática*” (López Anaya, 1992).

Miguel Briante (1944-1995) y Jorge López Anaya (1936-2010) son dos críticos elegidos porque ambos representan dos posturas bien diferenciadas de la crítica argentina de los noventa. Briante se asimila a un tipo de escritura crítica literaria, pero no de aquella que consiste en el develamiento de poéticas metafísicas a través del texto, él construye un relato alrededor del artista, alrededor de la obra y muchas veces se incluye; así acerca y abre la obra al espectador, su lenguaje es el que podemos encontrar en un cuento.

López Anaya adopta la posición de una crítica que se asume reflexiva, el texto se encuentra contaminado por las diversas corrientes de pensamiento moderno: sociología, antropología, psicoanálisis, semiótica, lo cual produce un efecto de cierto distanciamiento con el lector, y por ende con el espectador, que el crítico trata de subsanar con explicaciones, aclaraciones y referencias a la historia del arte.

3. LA CRÍTICA DEL ARTE EN LA PRENSA ESPECIALIZADA

Hay otro tipo de textos críticos que no se constituyen como eslabones intermedios necesarios entre la obra y el espectador, como sí son las críticas producidas para ser publicadas en la prensa periódica, y son aquellos textos que no son necesariamente contemporáneos con los eventos en galerías o museos. Esos textos críticos son aquellos que trascienden al hecho puntual de una muestra y reflexionan sobre cuestiones que hacen a las diversas problemáticas de la cultura contemporánea. Ese tipo de reflexión es posible en algunas publicaciones especializadas; entre ellas se hará mención a dos publicaciones de referencia. Una de gestión privada, *Ramona. Revista de Artes Visuales*,³ dedicada solo a las artes visuales, que en sus inicios posee como característica distintiva la ausencia de imágenes. La otra es una revista específicamente semiótica, producida por el área de crítica del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), ahora Universidad Nacional de Artes (UNA), dirigida y escrita en su mayor parte por semiólogos: *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*.⁴

Sin embargo, en ningún caso las revistas especializadas se plantean la urgencia de tener que informar, explicar o argumentar contemporáneamente al evento artístico; por lo general la mención, prestigiante o no, es posterior. Es muy importante, para bien o para mal, que un salón, una muestra o un artista sea objeto de análisis o simplemente de atención en una revista especializada. Esto también sucede con los motivos de la cultura contemporánea, que coloca a esos momentos, lugares y artistas en otra dimensión, la dimensión histórica.

Ramona. Revista de Artes Visuales, por ejemplo, dedicó un número entero, el 17, de octubre de 2001, a algo a lo que la intelectualidad, y menos aún la historia del arte argentino, todavía no había prestado atención: la cultura peronista. Este número de *Ramona* reúne artículos de Andrea Giunta, que reflexiona sobre la conflictiva relación del arte moderno con el primer peronismo (Giunta, 2001, pp. 6-9); Ana Longoni, que describe el momento de colosales proyectos arquitectónicos para convertir a Perón y a Evita en edificios públicos (Longoni, 2001, pp. 10-12); Anahí Ballent, que recupera aquella arquitectura civil de tipología variada, pero que en relación con los planes de viviendas unifamiliares se inclinó por aquellos *chalecitos* de estilo californiano (Ballent, 2001, pp. 13-16); René P. Longoni, que fija su atención en la obra del arquitecto Francisco Salamone, especie de constructor decó protoperonista (Longoni, 2001, pp. 17-20), y muchos otros que escribieron sobre lo que se podría denominar *la estética peronista*.

3.1. REVISTA FIGURACIONES

La otra publicación a la que se hará referencia, ya mencionada, es *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*. En este caso, se ejemplificará con dos entrevistas de manera extensa, por su valor historiográfico, la primera realizada por Oscar Steimberg y Oscar Traversa al artista plástico Daniel Santoro, cuya obra se caracteriza por la recuperación de motivos pertenecientes a la iconografía peronista:

Figuraciones: Debe haber pocos casos como el de tu pintura, gustada por razones de memoria política por gente que se detesta entre sí, a partir de esa memoria política.

Daniel Santoro: Sí, es una paradoja, todos la reconocen como si para cada uno fuera su memoria. Me asombra la paradoja. El peronismo es más extraño de lo que uno podría llegar a suponer. Pasó al revés cuando salió mi libro *Evita para principiantes*: los editores enviaron a las librerías una figura de cartón, con una imagen realista de Evita, y las imágenes duraron menos de un día; los clientes amenazaron con no volver. Las imágenes de esa negrita teñida de rubio no eran aceptables como las del Che.

F: Y con tu exposición pasó lo contrario: el antiperonista veía sátira donde el peronista veía nostalgia emocionada. ¿Por qué?

D. S.: Porque mis cuadros caminan un territorio de ambigüedad. Como si una elegía tuviera un lugar oscuro, sin un público determinado. Por ejemplo: cuando hago el cuadro de las manos, “derecha” e “izquierda”, el peronismo es el vacío que está entre los dos. Habría que remontarse al Tao para encontrar una fórmula parecida; dice algo así como: “Treinta rayos convergen en el centro de la rueda; en el vacío reside la utilidad de la rueda; en el lleno, la posesión”. Eso es lo que hace útil al peronismo, un vacío. Yo no me diría peronista hoy, porque no tiene sentido. Tal vez espere que vuelva una épica.

F: Tus imágenes siguen girando como en el sueño. Ese onirismo recorre tu obra; con ese atrapamiento de los opuestos, esa insistencia de unas propiedades oníricas sin traducción.

D. S.: Sí. Al principio eran juegos de mi memoria, no pensaba que los iba a mostrar. Mis sueños son mis recuerdos de charlas de café. En el café se navega sin saber adónde, en viaje personal; uno se ensueña. Mis cuadros circulan por un lugar ambiguo, que no es el de la elegía. Hay elegía, pero detrás están las amenazas, las oscuras intenciones, el luto; lo inquietante. Ninguno está limpio, está la mácula, la pérdida. [...]

F: En el café, con sus ensoñaciones, ¿cómo aparecen los medios?

D. S.: Es fundamental el recuerdo de algunas revistas, como *Mundo Peronista* y *Mundo Atómico*. En *Mundo Peronista*, que no era una revista del Estado, se vuelca todo lo ideológico del peronismo, pero también en sus gráficos y viñetas, que representan al ser humano desde una especie de stalinismo blando. Los gauchos son felices y de piel rosada.

El constructivismo de la época soviética había sido, como el que después pudo verse todavía en las ilustraciones de la Alemania Nazi, un constructivismo duro. El del peronismo es blando. Esa blandura se ha olvidado junto con los fusilamientos; el mismo peronismo lo quiso olvidar. Yo no puedo pensar esa gráfica sin pensar el

peronismo; pero el peronismo, no la política. Yo me siento ajeno al arte político.

F.: Aparte: se dijo que es “neo-kitsch”, ¿no?

D. S.: Sí, si yo hubiera pintado una rubia norteamericana en vez de pintar a Evita, hubiera sido pop.

F.: En esa remisión al kitsch hay una negación, un olvido del estilo.

D. S.: Eso pasó también con la arquitectura. El estilo que surgió durante el peronismo no tiene homologación externa. Y entonces no se reconoce. Se cree que es el de la Facultad de Ingeniería, el de la Facultad de Derecho. Pero las obras arquitectónicas pensadas durante el peronismo, no antes, son modernas o pintoresquistas: el Teatro San Martín de Mario Roberto Álvarez, los hoteles de Río Tercero. Grandes edificios modernos y casitas con tejas. Mi pintura se salvó cuando tuvo homologación externa. En ese sentido, uno se sigue salvando cuando le pasa como a Gardel; en mi caso, cuando *Modern Painters*, la revista norteamericana (que ya tenía diez años) dirigida por Karen Wright y financiada por David Bowie, me dedica el primer dossier referido a un pintor argentino (Steimberg y Traversa, 2003).

El otro texto, como ya se ha dicho, también es una entrevista, en este caso realizada por Oscar Traversa a José Emilio Burucúa, uno de los más importantes historiadores del arte de la Argentina.

Figuraciones: Los historiadores han apelado, para dar cuenta del pasado, a fuentes diversas, y dentro del conjunto han prevalecido las escritas. ¿En qué se ha modificado la memoria a partir de la emergencia y expansión de los medios, es decir, del surgimiento de nuevos lugares diferenciados de escritura?

José Emilio Burucúa: Yo contestaría ubicándome en el campo de la historiografía del arte, porque allí es donde se ha visto el gran punto de inflexión, casi revolucionario, que ha traído consigo la introducción de técnicas visuales como la de la fotografía y, más tarde, el cine, el CD y la informática; no solo para la investigación de campo, sino también para la propia reflexión sobre los problemas de historia del arte. La irrupción de la fotografía en sus diferentes formas, como la de la fotografía en papel, la transparencia o la imagen en movimiento del cine, hizo posible la aplicación del método comparativo, que es tan importante y tan caro a los historiadores, en una escala y con una intensidad cuantitativa que introdujo importantísimos cambios cualitativos en la metodología de la historia del arte. Creo que el visibilismo puro, que fue tan importante para descubrir la autonomía que tenían las imágenes con respecto a los textos, y para tomar a las imágenes dentro de su propio horizonte, su propio mundo y no como meras ilustraciones de algo que decían los documentos escritos, no hubiera sido posible de no haber existido esa herramienta aparentemente tan trivial que consiste en disponer de fotos, en una cantidad antes impensable. Hay un trabajo reciente, muy interesante, que están haciendo en especial los franceses, que han redescubierto la figura de Aby Warburg, que prueba hasta qué punto fue fundamental la posibilidad de disponer, comparar y elegir determinados fragmentos de obras a partir de la experiencia de la fotografía. Creo que ese procedimiento fue fundamental para permitir una aplicación exhaustiva del método comparativo, en especial, para otorgar a las imágenes la autonomía que hoy se les reconoce. Hasta

el propio discurso histórico se ha visto conmovido, no ya solo el de la historia del arte, sino el discurso histórico genérico. Todos los que derivan del gran tembladeral foucaulteano han intentado encontrar también, en el mundo de las imágenes, otra representación del pasado, otra visión del recuerdo y de la memoria del pasado.

F.: De algún modo las sociedades, antes de la fotografía y la colonización de los procedimientos del grabado en medios de prensa, eran avaras en cuanto al “goce” o “frecuentación” de imágenes, ¿ese cambio, se hace patente y ha sido objeto de discusión en el terreno de la historia?

J. E. B.: Sí, pero voy a hacer una salvedad. Sobre la avaricia previa no estoy de acuerdo. En algunos momentos, las imágenes de los siglos XVI al XVIII tienen una gran capacidad de impregnación sobre la circulación de productos culturales, sobre la apropiación de las formas básicas de la dialéctica cultural, yo diría comparable a la de la época moderna. En la que ha habido, es muy cierto, un salto cuali- y cuantitativo, pero en algunos sentidos yo lo veo como una recuperación del valor de la imagen perdido con cierto positivismo del siglo XIX. Con el auge de la alfabetización, diría que hay momentos en que parece que el texto va a tomar definitivamente la delantera. Ahora bien: nunca se produce esa literalización del mundo de las imágenes. Y después vuelve, con mucha fuerza, el mundo de las imágenes a punto tal de que hay momentos en que parecen desplazar al texto, a partir de 1950. Pero diría también que, para las masas populares europeas y americanas bajo el poderío imperial europeo del siglo XVI, la presencia continua y multiplicada, a veces hasta la exasperación, de las imágenes, fue un instrumento cuya importancia percibieron muy rápido las elites y los grandes poderes, sea el poder político de las monarquías, sea el poder ideológico y también político de las iglesias. En realidad, las iglesias, las capillas, por ejemplo, las de América en los siglos XVII y XVIII, estaban tapizadas de cuadros. Las viviendas particulares familiares de las clases propietarias, en América, estaban asimismo tapizadas de imágenes. Hay un episodio que siempre me complace recordar, presente en *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, en el que relata que su hermana sacó todas las imágenes que cubrían las paredes de la casa y las reemplazó por láminas modernas “muy bien elegidas”, es decir, unas pocas. Esa es una verdadera revolución en la sensibilidad, patentizada en la casa de Sarmiento. Para las iglesias, como para los demás poderes políticos, las imágenes eran lo que se llamaba, en términos religiosos, la Biblia de los pobres, era la Biblia de los analfabetos y, también, era el discurso político de los analfabetos. Por supuesto que eso también tenía los límites del texto, los sermones del cura, las proclamas del rey eran textos oralmente transmitidos y muchas veces escritos y colocados en forma de bando. Las imágenes eran el punto de referencia permanente que la gente de aquel momento tenía a mano para reforzar su conocimiento, o adquirir un conocimiento nuevo, de la historia sagrada o de la historia de los príncipes o de las funciones que ellos cumplían en la sociedad (Traversa, 2003).

Estos ejemplos pertenecen a una revista de una alta especificidad, que es escrita por investigadores que forman parte de un cierto ámbito académico y que en general es leída por sus pares, pues existen claras restricciones temáticas. Se ha tomado aquí como ejemplo a dos semiólogos de los más prestigiosos, Oscar Steimberg y Oscar Traversa, ampliamente

reconocidos en el ámbito nacional e internacional. En el primer caso ambos realizaron la entrevista a un artista plástico y en el segundo Traversa entrevista a un historiador del arte. Pero ninguna de las entrevistas se torna oscura en la pregunta, no aparece el uso deliberado de terminología lingüística, tan propia de cierta crítica que aparecía en las publicaciones periódicas; aquí las respuestas son extensas, se prioriza la palabra del entrevistado, el conocimiento que el otro puede construir a partir de su palabra.

4. CONCLUSIONES

Se podría concluir entonces que existe una crítica necesaria para informar, acceder, a una muestra, un artista, a un género y a definiciones de estilo, y esa crítica encuentra su lugar privilegiado en la prensa diaria como en los ejemplos de *Página/12* y *La Nación*. Pero además existe otra crítica que tiene otra funcionalidad y que no se encuentra presa del evento en sí y que puede retomar problemas alejados de la inmediatez. Este es el caso de ciertas publicaciones especializadas que pueden avanzar en la indagación de una época como lo demuestra *Ramona* con el tema de la estética peronista o como en el caso de *Figuraciones*, que se concentra en el pensamiento del artista plástico Daniel Santoro o del historiador del arte José Emilio Burucúa acerca de los efectos y cambios sustanciales producidos en la historia del arte a partir de la emergencia de la fotografía. Solo como ejemplo, en este último caso, el entrevistador Oscar Traversa posee amplios conocimientos de la historia de los medios de comunicación, sin embargo, más allá de alguna afirmación previa a la pregunta, optará por otorgar la palabra extensamente al entrevistado y hará que el texto se convierta en un despliegue de conocimientos que a propuesta de Traversa nos muestra Burucúa, así es que el entrevistado es quien ocupa y construye el texto y no el entrevistador.

NOTAS

¹ El diario *Página/12* fue fundado en 1987 por Jorge Lanata y viene a romper con la plantilla tradicional de la prensa argentina de los llamados *diarios serios*, se construye de entrada como un diario de referencia nacional que reúne una gran cantidad de firmas de prestigiosa pluma, como Juan Gelman, Eduardo Galeano, Juan Sasturain, Tomás Eloy Martínez, Juan Forn y otros.

² *La Nación* es un tradicional diario argentino de extracción liberal, fundado por Bartolomé Mitre en 1870. Todavía se encuentra bajo la dirección de la familia Mitre. Fue desde sus comienzos competidor natural de *La Prensa*, representante de la aristocracia argentina y fundado un año antes por Gainza Paz.

³ *Ramona. Revista de Artes Visuales* de aparición mensual, fundada en abril del 2000 en Buenos Aires en soporte papel y desde el 2001 también en digital; actualmente solo aparece su versión digital.

⁴ *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes* es una revista universitaria editada por el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), el primer número se publicó en diciembre de 2003 y en septiembre de 2012 salió el décimo y último número.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLENT, A. (octubre, 2001). Chalecitos kitsch, columnas dóricas y Le Corbusier. Variadas tendencias arquitectónicas compitieron en el Estado Peronista. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (17), 13-16. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r17.pdf>
- BAUDELAIRE, C. (2015). *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. Madrid: Machado Libros.
- BRIANTE, M. (2013). *Desde este mundo. Antología periodística 1968-1995*. Buenos Aires: Editorial Página 12.
- CHAMPFLEURY, J. (1992). *Su mirada y la de Baudelaire. Presentación y selección de textos de Geneviève y Jean Lacambre*. Madrid: Machado Libros.
- GIUNTA, A. (octubre, 2001). El realismo cumple, la abstracción dignifica. Del conflicto a la coexistencia: el arte moderno durante el peronismo. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (17), 6-9. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r17.pdf>
- HITZ, R. A. (2010). Crisis en los setenta. En L. Elizalde (Coord.), *Revistas culturales latinoamericanas* (pp. 97-108). Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- LONGONI, A. (octubre, 2001). Arquitectos de la desmesura. Los colosales proyectos para convertir a Perón y Evita en edificios públicos. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (17), 10-12. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r17.pdf>
- (octubre, 2001). El exilio de “Metrópolis”. Francisco Salamone (1897-1959), el constructor del decó protoperonista, entre la historia y la ficción. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (17), 17-20. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r17.pdf>
- LÓPEZ ANAYA, J. (1 de agosto de 1992). El absurdo y la ficción en una muestra notable. *La Nación*. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/768308>
- (27 de octubre de 2002). La pintura como exceso. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-pintura-como-exceso-nid443925/>
- STEIMBERG, O. Y TRAVERSA, O. (diciembre, 2003). Una memoria paradójica, una ambigüedad trágica. *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*, 1(2). Recuperado de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1114>
- TRAVERSA, O. (diciembre, 2003). Arte Historia, expresiones populares. *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*, 1(2). <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1109>

