

La Pupila

Ana Salcovsky /  
Desde la fovea: la guerra nunca vista /  
El Apocalipsis de Durero /  
Toll Gallery /  
Caridad Blanco y el arte contemporáneo cubano /  
Percepción visual: el color de la vida /  
Grafías /



## 3 Los espejos de Ana Salcovsky

## 8 Desde la fóvea: la guerra nunca vista

## 12 El Apocalipsis de Durero

## 16 Toll Gallery: entrevista a Agustina Rodríguez

## 20 Con la curadora cubana Caridad Blanco

## 26 Percepción visual: El color de la vida

## 30 Gráficas



Uruguay / Año 3 / N° 13 / junio 2010  
Ejemplar de distribución gratuita  
www.revistalapupila.com

## staff / Colaboran en este número

**Dardo Bardier** (Montevideo 1944). Docente y arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura de Mvdeo. Su interés por las técnicas y artes visuales se refleja en la realización de decenas de filmes; en la fundación de la revista Fotocine, y en sus investigaciones sobre percepción visual. Autor de los libros **De la visión al conocimiento**, y **Escalas de la realidad**. Siempre comprometido con su ámbito a escala local, ha realizado tareas gremiales y vecinales, fundando la revista Solís y la asociación de vecinos "Solyagua".

**Pedro da Cruz** (Uruguay, 1951). Artista plástico y crítico de arte. Alumno de Guillermo Fernández y egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. PhD en Ciencias del Arte de la Universidad de Lund (Suecia). Curador en el Museo de los Bocetos de la misma Universidad, y curador en el Museo de Arte de Norrköping (Suecia). Escribe para **El País Cultural**.

**Oscar Larroca** (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljubljana) y fue seleccionado por el MNAV para muestras en el exterior (Cagnes-Sur Mer). Autor de **La mirada de Eros** (2004) y **La suspensión del tiempo** (2007). Figura en la selección **100 Contemporary Artists** (Petru Russu & Umberto Eco). Escribe para **El País Cultural**.

**Gerardo Mantero** (Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Editó **Guía de Información de la Ciudad de Montevideo** y **Mapa cultural de Montevideo** junto a Mingo Ferreira. Participó como ilustrador y periodista en varias publicaciones nacionales. En la actualidad es co-director y editor de la revista **Socio Espectacular**.

**Juan Mastromatteo** (Ischitella, Italia, 1950). Artista visual y docente radicado a partir de 1955 en Uruguay. Sus obras se encuentran en colecciones particulares de Alemania, Argentina, Australia, Bélgica, Brasil, Canadá, Estados Unidos, España, Francia, Italia y Uruguay. Autor de **El pensamiento creador: apuntes para una reflexión en las artes plásticas y visuales**.

**Verónica Panella Osquis** (Montevideo, 1974). Artista plástica, ensayista y alumna de Oscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 es seleccionada con medalla de plata en la "4ª Edición del 'Shankar's Children's Art Number'" en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria.

**Ana Tiscornia** (Montevideo, 1951). Artista visual, docente. Desde 1991 reside en New York. En Montevideo cursó estudios en la Facultad de Arquitectura, en el Taller de Guillermo Fernández y en la escuela de Grabado. Ha realizado muestras individuales en varias ciudades del mundo desde el año 1981. Ha actuado como curadora en varias exposiciones y escribe periódicamente para distintos medios editoriales.

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy  
**Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.  
**Diseño gráfico:** Rodrigo López.

Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

**La Pupila tiene un tiraje de 2000 ejemplares que se distribuyen gratuitamente en las siguientes instituciones culturales:**

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, IPA, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, ESCUELA PEDRO FIGARI, MNAV, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, MITOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, EMAD, CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, UNIVERSIDAD CATÓLICA, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTÓ, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAUJO, DE TREINTA Y TRES, MUSEO EL GALPÓN, DE PAN DE AZÚCAR, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.





Tinta, collage y acrílico sobre cartón, 1984.

# Los espejos de **Ana Salcovsky** o el Arte de Trasmutar el Alma

Juan **Matromatteo**

Casi con inocencia, Ana va respondiendo a una serie de preguntas elaboradas como un abanico abierto que intenta descubrir -desde su infancia hasta el presente- la razón y la sinrazón de su peripia artística.

Elaborada cronología que se impuso rescatar su palabra evitando los dobles sentidos o los prejuicios que pretenden conducir o prefigurar las respuestas, quiso en todo caso descubrir la palabra original, la primera, la que explica y evade, la que anuncia y prefigura, la que grita y calla, la única sin embargo que a pesar de sus altibajos puede brindarnos algunas pistas que nos iluminen sobre su proceso creador y consecuentemente amplíen las posibilidades del disfrute visual y emocional de

su obra. Como cuando nos cuenta que Jorge Carrozzino vivía a pocos metros de su casa y que "Lo admiraba, lo adoraba y ya a los cuatro años fantaseaba con casarme con él, ser parte de su mundo." "en la casa me envolvían la magia de las altas cortinas de lienzo" (...) "y los increíbles pesebres que cada Navidad, Jorge hacía desde el techo al piso". O cuando describiendo su entorno familiar nos dice: "Crecí con historias de infame desamor, pérdidas y muerte" (...) "Mi abuela- mi padre, mamá y yo vivíamos en su casa- era una mujer ignorante y algo sádica; en el gallinero de la azotea- criábamos pollos en plena ciudad- que ella se encargaba de matar quebrándoles el pescuezo... Y me obligaba a ver cómo las destripaba. A pesar de la sangre y el olor asqueroso, era una exhaustiva clase de anatomía. Mi madre no era menos sádica, bajo el dominio de mi abuela, enmascaraba una bronca que descargaba sobre mí. La forma más subli-

mada era llevarme a ver películas o muestras sobre el holocausto... A veces ambas, se confabulaban para meterme en situaciones de abandono en cualquier lugar abierto, y luego reaparecían muertas de risa, sobre mi llanto explosivo".

Resulta imposible dudar entonces sobre el origen de ciertas obsesiones que atraviesan la obra de Salcovsky y -sin pretender establecer una línea directa entre acción y pensamiento- es indudable que en los meandros del acontecer artístico se filtran los ingredientes de cada existencia, aún a pesar de ella misma.

Una última referencia ineludible, para no morirnos de tristeza y compasión cuando por fin reconoce: "También fui una niña feliz; me permitían tener mascotas." Respiramos entonces aliviados, comprendiendo al fin como Ana trasmuta en arte sus pesadillas, mientras su alma refleja la figura espejada de una mujer con sonrisa de niña.



Tinta, collage y acrílico sobre cartón, 1987.



Tinta, carbonilla y acrílico sobre cartón, 1987.

**Decime sobre cuáles ideas o sentimientos nacieron tus primeros trabajos.**

Una "idea fuerza" se gestó entre el año '79 y el '83. He manifestado alguna vez mi rebelión contra una formación muy rígida apegada a la figuración representativa de un espacio renacentista y al uso de una sola técnica como la única posible. Desde los nueve a los veinte años dibujé a lápiz, carbonilla, sanguina, tinta, modelos, copias en yeso de esculturas greco-romanas y también modelo vivo. Retrato, cuerpo entero y las clásicas naturalezas muertas. Sólo óleo o pastel-tiza. El óleo, como único material posible a aprender y estimar por su "nobleza"

Luego de un desmotivante pasaje por la facultad de arquitectura, decidí ingresar al IPA, allí tuve docentes extraordinarios como el arquitecto Fernando García Esteban, a Celina Rolleri que cuando cerró el IPA nos seguía dando clases en su casa, al artista plástico Miguel Battezzore, que nos tiró todas las fichas sobre el tablero, a Carlos Carvalho, creativo escenógrafo y vestuarista del SODRE y del teatro independiente, todos ellos me "abrieron" la cabeza. Tiré los óleos e hice el parricidio necesario para encarar todo desde cero. Me puse a investigar con otros lenguajes, otras técnicas y procedimientos y me incliné a mixturarlas, también otros soportes materiales. Y empecé a tomar mis propias decisiones.

Ahí se fue generando la "idea fuerza" de romper con el concepto y la imagen del cuadro tradicional. También intenté cuestionar el cuadro-objeto, desde su propia historia, conectada con la historia misma del retrato. De ahí la muestra "Retratos" del año 81 que pegó tan bien, en esa ocasión fracturé la frontalidad y el perímetro regular del cuadro, y si tenía que sacrificar la imagen para hacerlo, no tenía ninguna duda.

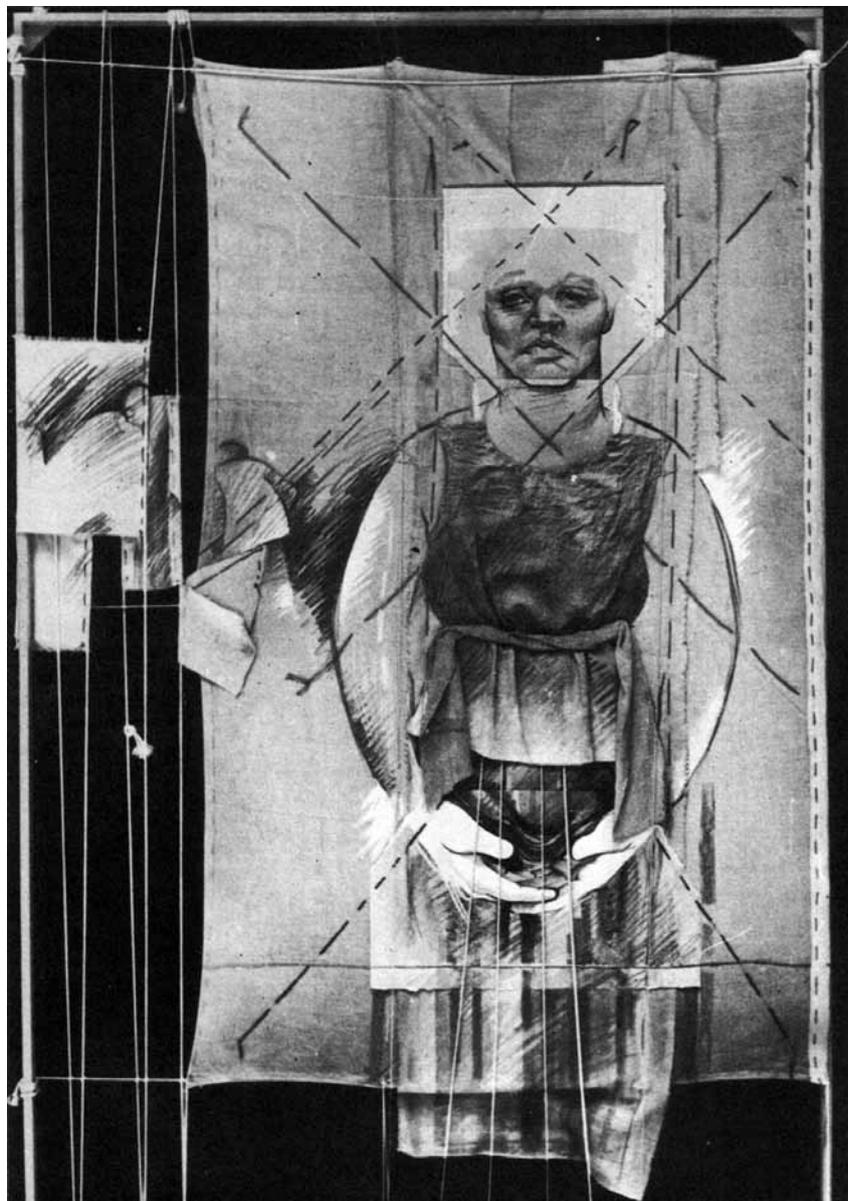
**Siguiendo tu proceso, una vez asumida tu postura y tu condición de artista, ¿cómo te paras frente a tu obra? Me refiero a como vivís el desafío de la responsabilidad que supone ese lugar.**

Las palabras: obra, artista, me hacen sentir muy encorsetada. Creo que hay uso y abuso en esta terminología que me resulta melodramáticamente pedante. Prefiero hablar de mi trabajo. Si soy una artista lo dirá el tiempo, que es un caballero. Creo ser una trabajadora seria, responsable y que puedo hablar de lo que hago. Mis propuestas tienen un soporte ideológico claro y técnicamente he mostrado solvencia. Parecerá pedantería pero odio la falsa modestia.

La responsabilidad es contigo porque sos lo que hacés y con la gente que te sigue, los estudiantes que te eligen por cuestiones de afinidad con tu trabajo.

Las distintas instancias del proceso creativo conforman una excursión circular y cuando a alguien más le llegó parte de ese proceso también se le hace un click en las tripas, el corazón y la cabeza. Es un tema de la mirada... En ese periplo, que es la creación, investigo una realidad que no sé cual es, solo me sumerjo en ella. No me "expreso libremente" lo hago con angustia, sufrimiento, es una lucha con la materia y con las ideas que no siempre termina como un acto de amoroso deleite. Es una pasión. A veces me queda la sensación de no haber logrado la imagen que la propia génesis de la pieza te había destinado con sus tiempos internos. Otras veces, la resolución me produce un entusiasmo que no encuentra límites en el cuerpo, es un éxtasis.

"De las actitudes femeninas III".  
Lienzo, papel cosido, carbonilla. 1985. Premio XXXIII Salón  
Municipal de Montevideo.



Pero el hecho creativo tiene instancias de reflexiones profundas, no todo es emoción, instancias de planificación concienzuda, de recopilación de datos de las realidades que te asisten.

También debería aumentar mi responsabilidad los elogios y seguimientos de la crítica, aunque salvo una honrosa excepción de una crítica y curadora uruguaya de mi generación que me hizo dos visitas a mi taller y me propuso un proyecto curatorial, no he recibido propuestas de ninguno de los que han seguido mi trayectoria desde la prensa escrita. Me pregunto ¿qué está pasando? o bien, ¿qué no está pasando? La medianía del medio es apabullante, detrás de las acciones de los artistas de turno o de mayor visibilidad, no se ve alguna política cultural. Parecería que lo que vale la pena destacar es lo más trasgresor e ingenioso. Pero la audacia y el ingenio no son suficientes para consagrar a un ciudadano como artista. La maestría técnica está en desuso, la actitud de laboriosa investigación se des-legitima por la falta de visibilidad, se desestima la trayectoria probada. Es que también tendremos que avergonzarnos de cómo somos? Ahora, como esto parece mover el show del establishment sostenido por el juego capitalista, todo parece marchar a las mil maravillas, y ¡viva la oficialización del carnaval cultural!!

**¿Querés agregar alguna otra reflexión en relación a la pregunta anterior?**

Sí, sucede que mientras te estaba hablando del proceso creativo, me pregunté sobre el disfrute y la angustia que me genera el desafío, una lucha visualmente manifiesta, y es que estoy convencida que es el *conflicto* planteado visualmente y no resuelto lo que hace contemporánea a la pintura.

**Una vez instalada tu obra en el imaginario colectivo, ¿cómo impacta en tu espíritu?**

No soy muy consciente, sé que mucha gente me recuerda por la primera muestra de "Las Carnicerías", en el año '89, o por la escultura blanda que está en el MNAV, la res sin cabeza. Lamento que en la anterior dirección del MNAV me la hayan literal-

mente deshecho por sacarla de la caja en la que estaba embalada; en vez de abrirla apenas corrieron la tapa unos centímetros por donde empezaron a tirar sin ninguna idea de lo que es tratar con respeto y conocimiento una obra de esas características. No me permitieron sacarla del Museo, y el hecho, una instancia más en la antología del "manoseo" de que somos

**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova  
videoentrevistas

**los sábados a las cinco por el canal 5**

**TNU**

repetición: la madrugada del lunes a la una y treinta.

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas



**25 artistas**  
**27 programas**  
**28 min c/u**

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Triago-Rocca

**volúmenes 1, 2 y 3**  
**9 DVD**

colección en venta en museos y librerías

patrocinado por Fundación **Itaú**



"De los paisajes que se despliegan congelados bajo el cálido cielo oriental del Uruguay", serie *Carnicerías*. 155 x 155 cm. Acrílico sobre loneta y "cosidos", 1989.

allí quedamos atrapados y en esa trampa paradójicamente liberados.

#### **¿Que pensás de Dios y la idea del infinito?**

La existencia de la vida es una evidencia de la existencia de Dios, la Divina Energía o como se llame. La fe no está en discusión, es una íntima experiencia que no se puede transferir, pero sí compartir. El infinito lo puedo tocar, haciendo una cinta de Moebius, pero no lo puedo explicar, ni siquiera concebir. El misterio se hace más inalcanzable en relación directa al avance de la ciencia; de cualquier manera, me resultaría mucho más interesante hablar de Dios con científicos, que con filósofos y menos aún con religiosos. Últimamente me han interesado los lineamientos de la mecánica y física cuántica. Algunos artistas respaldan en ella sus propuestas visuales como el venezolano Jorge Soto. Los humanos estamos tan distanciados de la naturaleza que hemos perdido la capacidad de sentirnos parte de una Inteligencia Cósmica. Debo contarte como llego a "las carnicerías" y a "del horror en lo cotidiano". En el '83 me voy a Europa con uno de los premios. Allí, viví muy de cerca dos accidentes de avión en la misma pista y con una semana de diferencia. Uno de ellos fue con el "avión de los poetas" donde murieron Scorza, el escritor peruano y los uruguayos Angel Rama y Martha Traba. Con ella tenía una entrevista para la semana siguiente. En una gran tienda de venta de televisores (había decenas encendidos) me sorprendieron las dramáticas imágenes de los cuerpos calcinados. Solo había visto algo así en los documentales sobre el holocausto, pero ahora multiplicado en decenas de imágenes detalladamente morbosas. Fue muy doloroso. Cuando vuelvo, leo el **Nunca más** de Sábato y empiezo a dibujar compulsivamente pequeños dibujos a lápiz con imágenes de cuerpos retorcidos por la tortura y la muerte. Me dolía, pero debía hacerlo. Entonces vino la serie "los quemados" y la del "horror en lo cotidiano". No lo resistí y temí caer en lo panfletario. Tomé entonces la metáfora de las carnicerías que desde niña me habían seducido inexplicablemente, a sabiendas que muchos artistas habían usado esa imagen-ícono antes que yo. Decidí que era un paisaje nacional ineludible y oportuno para aludir al sacrificio. Los hombres enfundados en delantales blancos hasta el suelo, encapuchados hasta las rodillas con

víctimas permanentemente los trabajadores del arte.

#### **¿Cómo ubicas tu obra en relación al tiempo en que se desarrolla y en relación al contexto cultural y a los demás artistas?**

Creo que es un trabajo para los teóricos y estudiosos del tema, no creo a mi me corresponda. En relación al contexto cultural me siento afuera de cualquier proyecto colectivo, salvo el de participar en la UAPV, como gremio que atiende muchos de nuestros problemas como actores sociales. Y no puede haber un proyecto colectivo si no se apoya sobre una política cultural que acompañe las demás iniciativas de desarrollo, ésta no existe aún. Mientras tanto, algunos talleristas siguen otorgando premios, desde los jurados, a los alumnos de su propio taller. ¿Vamos a seguir mirando para otro lado, colaborando con el viejo caballo del comisario? ¿Hasta cuándo?

#### **Si tuvieras que definir un "centro" en tu obra, ¿dónde lo ubicarías?**

Hoy por hoy, en la crítica a la violación de los derechos humanos y los derechos a la vida. En la serie "los callados" posterior a "los retratos" seguía apoyándome en la primera idea de salida de los elementos tradicionales del cuadro-objeto, pero utilizando papel, lienzo, bastidor de madera y el procedimiento de "los cosidos." Los papeles dibujados se fusionaban al lienzo pintado mediante estructuras reales y

virtuales dibujadas por las puntadas de los cosidos. Las mismas constituían líneas de fuerza, que se reunían afuera del cuadro, en la pared y las telas dejaban pasar el aire, el espacio entre ellas y el bastidor. El aislamiento, la soledad y el silencio, eran las connotaciones más marcadas. Lo cierto que, además de aquella "idea fuerza" de la que te hablé al principio, hubo dos acontecimientos en mi vida que me hicieron crecer como persona y como creadora: el nacimiento de mi hija Alma en agosto del '73, plena instauración de la dictadura cívico militar y mi casi inmediato divorcio. Ambos hechos me empujaron a asumir una adultez demorada y enfrentarme al arte con una actitud profesional. A pesar de mi depresivo e interminable puerperio, fue una época muy fermental. Plena dictadura, vivíamos por entonces un teatro comprometido y expresiones culturales con recursos metafóricos inteligentes sobre la represión. Para otros fue más difícil y músicos, escritores, docentes tuvieron que exilarse necesariamente. El insilio también tuvo sus enormes dificultades, pero los artistas plásticos pudieron sortear con imaginación las pesquisas ideológicas de los militares en el ámbito cultural. Hay una deuda con la que deberían cumplir los historiadores del arte: un relevamiento reflexivo sobre las artes visuales en el período de la dictadura. Para los que nos quedamos, la secuela más importante fue la soledad y el aislamiento,



Instalación "Itinerarios I". Museo del Chopo UNAM, Ciudad de México. 1999. "Sacrificios 1, 2 y 3". Conglomerado ensamblado, andamios, látex procesado y acrílico, piedra volcánica gris.

bolsas blancas, cargaban las pesadas piezas sangrantes que los manchaban de rosa y rojo; no podía dejar de mirar y encontrar una extraña belleza en lo macabro de la situación.

**¿En qué te hace pensar la idea de la muerte y su posibilidad?**

En los últimos seis años estuve cara a cara con la muerte de varias maneras. La muerte de mis padres... Siendo hija única, te podé imaginar; y en medio de todo esto un accidente que me dejó inválida varios meses y una apendicitis mal diagnosticada que terminó en peritonitis. En estos seis últimos años, he estado caminando sobre un continuo tembladeral. No le temo a la muerte,

le temo al trance hacia ella. También temo que llegue antes de cumplir con algunos proyectos familiares y profesionales.

**¿Cómo ves hoy el vínculo de tu obra con el entorno social?**

Siento que el entorno social no me incluye. Si haces nuevas pesquisas y ya no te pueden encasillar te volvés sospechoso, si seguís una única línea sos acusado de repetirte, en fin hay como un gataflorismo crónico. En el 2001 hice una individual, una instalación sin pintura, pero parte de ella con piezas escultóricas. La expuse meses antes en la UNAM, en ciudad de México, la gente allí tuvo un acercamiento inmediato, una aproximación sensible a la propues-

ta, acá en Uruguay no tuvo repercusión porque se esperaba lo ya conocido. El uruguayo es prejuicioso en la apreciación, no pregunta, no indaga, no se acerca de tu proceso creativo.

No se investiga. Si estas un tiempo sin exponer nadie indaga, nadie te pregunta porqué no estás mostrando y si no estás trabajando y porque razón.

**Un sueño hacia delante o alguna pista de la obra que te queda por hacer.**

El sueño que no voy a contar. Y mas que pistas, tengo certezas sobre los caminos que quiero transitar, solo que no es bueno contarlas antes de recorrerlos, trae mala suerte. ■■

# La guerra nunca vista

Ana Tiscornia

*Lo que llamamos olvido en el sentido colectivo aparece cuando ciertos grupos humanos no logran –voluntaria o pasivamente, por rechazo, indiferencia o indolencia, o bien a causa de alguna catástrofe histórica que interrumpió el curso de los días y las cosas– transmitir a la posteridad lo que aprendieron del pasado<sup>1</sup>.*

Yosef Hayan Yerushalmi

Desde siempre, el arte, aún antes de llamarse arte, ha contribuido a salvaguardar la historia del devenir humano y a construir una memoria colectiva a partir de la exploración del universo complejo de la invención de imágenes; lo ha hecho intencional o inconscientemente, pero invariablemente vinculado a una especulación fáctica en torno a la simbolización. En el amplio marco del arte contemporáneo, esa especulación no sólo está implicando una indagación y una teoría de la belleza, de los problemas propios de la representación y de los procesos cognitivos, sino también del lugar del arte en el contexto social. El artista y el teórico no han dejado de preguntarse por su valor instrumental, como es fácil comprobarlo en numerosos debates y sobradas construcciones artísticas que conjugan el objeto estético con hechos tremendamente trágicos del acontecer del sujeto, cuyos registros abundan en la historia.

Son muchas las aproximaciones al arte que tratan de explicarnos los imaginarios socioculturales que se entrelazan en las prácticas simbólicas. La historia del arte, la sociología, la antropología, la psicología y la lingüística, por nombrar algunas, son miradas parciales y complementarias que nos asisten en el difícil emprendimiento de desentrañar el discurso y la experiencia estéticos; pero ninguna de ellas por sí sola puede reivindicar el advertirlo todo. Tal es la complejidad y la vastedad de esa forma particular del hacer y la fruición; de la creación y la aprehensión de sentido; del conocimiento, que activa simultáneamente el discernimiento especulativo y el emocional. Esa sensación angustiante y a la vez placentera de estar a punto de

desnudar una razón o de entender una esencia escondida que se escapa cuando uno cree alcanzarla; ese carácter refractario de la verdad; ese instante en que el conocimiento se encuentra y se reconcilia con su imposibilidad, tal vez sea lo que empuje al ser humano a seguir registrando su acontecer en una simbolización estética que lo trascienda.

Quizás, en esa sensación de proximidad a una realidad menos provisional que la que nos asiste a diario, a una explicación de lo inexplicable, radique el motor del arte, redefiniéndose constantemente, y el del artista, que se agita y se debate a lo largo de los tiempos para fusionar su vocación poética y las demandas éticas que le imponen el saberse gestor de una interlocución sociocultural.

Ese diálogo, que al amparo de las utopías del siglo XX tuvo un perfil crítico-político con las implicancias de una moral, entró en crisis cuando comenzaron a naufragar las grandes narrativas históricas. De ahí que la reconfiguración de los vínculos entre el arte y los distintos frentes sociales hoy esté mayormente replegada al interior de las propias estrategias de representación, y que entrado el siglo XXI parezcan borrar las razones en relación a las cuales ponderar los asuntos de la ética. El abuso retórico, por otro lado, también ha colaborado en cierta erosión del sentido, ayudando a la crisis de los paradigmas éticos y a que al arte le cueste resignificar su función política.

Sin embargo, las circunstancias extremas por las que atraviesan amplios sectores de la población mundial en lo político, lo sociocultural y en lo económico –los des-

plazamientos, las guerras, las innumerables diásporas: contexto inevitable donde se ejerce el arte–, con frecuencia terminan imponiéndose al terreno ganado por el escepticismo y el cinismo, demandando un lenguaje con qué nombrar lo innombrable, simbolizarlo, exorcizarlo, confesarlo, volverlo memoria colectiva.

Esta demanda –que es también reclamo de un pronunciamiento crítico– presiona al artista en un camino exploratorio de nuevas estrategias significantes que devuelvan una razón a su acción creativa y que problematizan la percepción de la realidad. Es esa realidad trágica e inmediata la que urge a muchos artistas a seguir explorando formas de interrogar su entorno, aventurándose en nuevos procesos poéticos y cognitivos, expandiendo y redefiniendo los instrumentos del arte y las operaciones estéticas.

La guerra en Colombia –de la que se ocupa la presente muestra– es una de esas realidades dramáticas que ha empujado y sigue empujando manifestaciones artísticas de diversa índole que apelan a intervenir en la realidad, a crear memoria y sentido, a plantear interrogantes y a estimular el debate.

La muestra Arte y violencia en Colombia desde 1948, que se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1999, fue elocuente al respecto<sup>2</sup>. Allí se pudo ver cómo, a lo largo de más de cincuenta años, los artistas colombianos han ido replanteándose constantemente las maneras de materializar una suerte de equivalentes visuales de la tragedia misma, que puedan poner al espectador en el lugar del otro, haciendo que aquello intransmisible –la experiencia del horror– pueda ser transferido.

La exposición que presentamos hoy es el resultado de uno de esos procesos de búsqueda en aras de articular una manifestación visual capaz de producir esta transferencia del dolor que permea a Colombia desde finales de la década de los años cuarenta, cuando el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán trajo aparejado el alzamiento popular conocido como el Bogotazo, y, con su represión, el desenlace de la Violencia<sup>3</sup>, antecedente lejano en tiempo, y cercano en crueldad, de la presente guerra.

Empeñado por más de diez años en la construcción de un discurso poético-crítico que colabore en desparalizar a la sociedad colombiana frente al sufrimiento de sus coterráneos, el artista Juan Manuel Echavarría desarrolla numerosos proyectos cuya sintaxis visual está basada esencialmente en

La obra del artista se concreta entonces en propiciar un cambio de roles en el escenario del arte, un traspaso de herramientas que conlleva el surgimiento de discursos pictóricos autobiográficos. Estos discursos visuales nos hablan de la realidad de los enfrentamientos, las masacres, los castigos, las violaciones, el sufrimiento de los inocentes, la tragedia del campesino, el papel del narcotráfico, el miedo, la crueldad y lo macabro de la venganza; cuentan rituales aberrantes de violencia en los que el cuerpo se convierte, al decir de José Alejandro Restrepo, en "el espacio gramatical de lo visible y lo legible... [el lugar de] expulsión y excreción de sentido"<sup>4</sup>; dan cuenta de la ignorancia así como de la injusticia social, del abandono institucional y de la pérdida de la soberanía del Estado. Al mismo tiempo, las imágenes son registro de la subjetividad de estos actores de la guerra y de los

extremadamente ingenuas, penosas, irritantes, insosteniblemente tristes, algunas sofisticadas, todas inauditas- tienen la virtud de instalarnos en una semiótica diferente a la alienante del espectáculo mediático. Este espectáculo que, con su bombardeo de imágenes fotográficas, más que a la información, al pensamiento y al estímulo de una acción transformadora, parece estar destinado a una suerte de voyeurismo impúdico o, en el mejor de los casos, a un acostumbramiento donde paulatinamente aceptamos que lo anormal sea la norma.

Ya nos advirtió Susan Sontag respecto a esa aceptación, cuando dijo sobre la fotografía: "Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto: piénsese en la guerra de Vietnam. (Como ejemplo inverso, piénsese



Este es el detalle de una pintura donde un ex combatiente recreó una masacre protagonizada por un grupo armado en Colombia. El cuadro muestra un lago de sangre al que llegan descuartizados los cadáveres que dejó una incursión armada.



La paradoja no puede ser mayor. Junto a un colegio llamado "La paz", donde hay algunos niños que juegan, yace un muerto de los que deja frecuentemente el conflicto armado de Colombia. La escena puede haber ocurrido en cualquier zona rural afectada por las hostilidades en este país andino.

el uso de metáforas. Pero en esa búsqueda de reformular estrategias discursivas más eficaces, Echavarría se sintió necesitado de sustituir la mediación de la figura metafórica por un trabajo más directo con la realidad. Esto lo lleva a vehicular talleres de pintura en los que los protagonistas mismos de la guerra colombiana se hacen cargo de plasmar en imágenes su participación en la violencia. Esta vez no serán las víctimas directas, ni sus intérpretes, sino aquéllos que perpetraron los actos violentos quienes darán testimonio de lo que sucede en Colombia. Serán excombatientes, paramilitares, militares heridos en enfrentamientos, guerrilleros, guerrilleras, todos soldados rasos los que pinten sus historias, las de sus comandantes, las de sus enemigos y las de sus propias víctimas.

datos del subconsciente que impregnan el manejo de sus códigos visuales. Durante más de dos años, los excombatientes participaron en estos talleres, de los que resultaron 420 pinturas fundamentales para la historia de Colombia; 90 hacen parte de esta muestra, aunque todas son centrales para seguir las hebras del tejido enmarañado de la violencia que asfixia al país; para ver una verdad descarnada; para ayudar a confrontar y a reconocer los hechos; para desentrañarlos y entenderlos; para asumir el dolor del otro; para encarar la reparación de las víctimas; para interrogarnos; para edificar una memoria colectiva; para construir una paz duradera.

Estas confesiones visuales –aterradoras, muchas hermosas, desgarradoramente crueles,

en el archipiélago del Gulag, del cual no tenemos fotografías.) Pero después de una exposición repetida a las imágenes, también el acontecimiento pierde realidad"<sup>5</sup>. Con otras palabras se manifestó Imre Kertész a propósito de la aceptación; refiriéndose a Auschwitz, expresó que el asesinato masivo no es lo nuevo "sino la eliminación continua de seres humanos, practicada durante años y décadas de forma metódica, y convertida así en sistema mientras transcurren a su lado la vida normal y cotidiana, la educación de los hijos, los paseos amorosos, la hora con el médico, las ambiciones profesionales y otros deseos, los anhelos civiles, las melancolías crepusculares, el crecimiento, los éxitos o los fracasos, etc. Esto, sumado al hecho de habituarse a la situación, de acostumbrarse al miedo, junto con la



Los grupos guerrilleros y paramilitares colombianos suelen reclutar a la fuerza a niños, especialmente en las zonas rurales. Muchos de esos niños participan en las hostilidades y la mayor parte de las niñas son víctimas de abusos sexuales por parte de sus compañeros de armas.

resignación, la indiferencia y hasta el aburrimiento, es un invento nuevo e incluso muy reciente. Lo nuevo en él para ser concreto, es lo siguiente: está aceptado<sup>6</sup>.

Que la violencia se haya vuelto la forma de regular las transacciones sociales conflictivas en Colombia no es únicamente consecuencia de los conflictos mismos o de la falta de voluntad política para transformar la realidad, sino también de la costumbre, es decir, del alejamiento respecto a la realidad que impone, entre otras cosas, la rutina del lenguaje mediático que, como dice María Victoria Uribe, "ha convertido a la violencia en el epicentro de la cotidianidad en Colombia"<sup>7</sup>.

Poder instalarnos en un territorio nuevo, cargado de contradicciones, con un desajuste esencial entre forma y contenido; un territorio donde no hay discursos preparados ni verdades oficiales, des familiariza completamente nuestra percepción. Esa des familiarización –condición esencial de la experiencia artística–, en tanto nos obliga a abandonar una aproximación convencional, nos pone en situación de mirar por primera vez un problema en toda su dimensión y en su enorme complejidad. Ésa es, precisamente, la pertinencia de estas pinturas: la de interpelarnos.

Igualmente esenciales a estos trabajos son los datos del conflicto, de sus actores, del contexto geográfico y de las razones sociológicas y psicológicas que emergen del uso del lenguaje plástico. Estas pinturas, por organizarse con códigos visuales que no son los de la retórica del lenguaje hablado –por relatar con colores, estructuras, proporciones, simetrías y asimetrías–, permiten ver simultáneamente lo que se quiso decir y lo que se dice sin querer; lo que se propuso el consciente que dejó pasar el inconsciente. Así es que tenemos acceso a una información que no viene dada sólo por lo

representado del conflicto sino además por las formas de la representación.

La interacción entre el lenguaje pictórico, con toda su carga poética, y la narración de lo específico nos confronta, en un choque, con una crisis entre el lenguaje y el contenido que, lejos de debilitar los hechos, acerca contradicciones que tal vez subyacen en los estratos de la historia donde se acumuló el mal.

Alguien podría argumentar que existe un riesgo de neutralizar el contenido al ver tanta atrocidad expresada en un lenguaje tan ingenuo. Sin embargo, es esa fricción entre forma y contenido la que se constituye en información en sí misma, y se suma a una riqueza de datos que filtra los intersticios, las fisuras expuestas de estas pinturas. La ingenuidad del lenguaje utilizado es información que nos remite, entre otras cosas, al limitado acceso a la educación de estos actores.

La trasgresión de convenciones visuales, como las de la perspectiva, nos devela una dimensión psicológica en la percepción de la autoridad por parte del soldado raso. Mientras que de conformidad con la perspectiva occidental las diferencias de tamaño entre las cosas nos hablan de las distancias respecto del observador, en estas pinturas los factores inscritos en las (des) proporciones son producto de la mistificación de la jerarquía, del "coraje", del poder; son reconocimiento de la capacidad para la crueldad, condicionamientos a la obediencia o temor al castigo.

Es también a través de las relaciones de escala entre los protagonistas y el paisaje que conseguimos intuir la magnitud de los problemas inherentes al hábitat; a una geografía hermosa, ardua y abrumadora; a distancias inconmensurables; a zonas deprimidas y a territorios codiciados, ricos

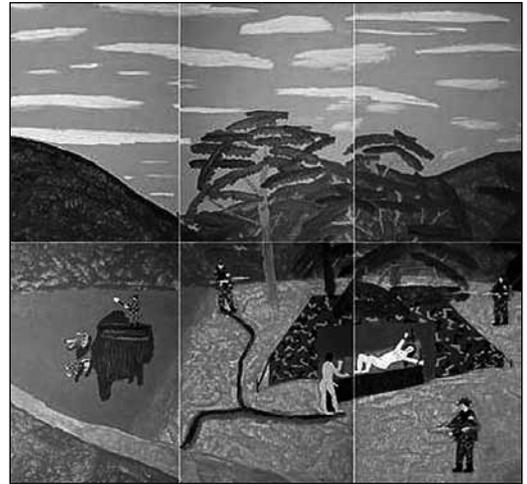
y fértiles, donde la institucionalidad y los principios de soberanía no han contado a la hora de reparticiones, apropiaciones y despojamientos.

De particular interés en estas pinturas es el ordenamiento de los sujetos en función de la estructuración de las imágenes. Una tendencia generalizada a focalizar en las poblaciones civiles y a instalarlas en los ejes centrales del espacio pictórico, volviéndolas así protagonistas cardinales, prioriza su calidad de víctimas de este conflicto. Esto, que tal vez sea una admisión inconsciente, no deja de ser una confirmación rotunda de que la población civil campesina es la gran damnificada de esta guerra.

A menudo, los autores de las pinturas apelan a representaciones simbólicas similares para expresar la intensidad de un episodio. Particularmente notorio en este sentido es el uso del color: un rojo intenso puede esparcir sangre en el cielo o en un río, así como un negro puede ensordecer o cercenar la naturaleza en conjunción con la vida humana; árboles caídos y mutilados son frecuentes y previsible en un contexto selvático; sin embargo, su recurrencia y la disposición selectiva que tienen en estas imágenes, los transforma en alegorías de quebranto donde la naturaleza y el sujeto parecen correr la misma suerte.

A efectos de acercar estas pinturas cruzando las visiones subjetivas de lo autobiográfico con otros datos más objetivos del relato, y tratando de sintonizarlas con la densidad y multiplicidad de temas y procesos a los que se alude, la exposición se ha organizado en torno a un guión secuencial en el cual se conjugan posibles trayectorias de vida con temáticas recurrentes del conflicto. El recorrido de la muestra comienza con pinturas que narran las iniciaciones en las distintas organizaciones, incluyendo episodios biográficos que a menudo desencadenaron

Uno de los ex combatientes hizo este cuadro sobre la violación de una mujer por parte del jefe de un grupo armado. Después de la violación, la mujer es asesinada. "Aquí los horrores del conflicto colombiano son narrados por los victimarios y ese es el principal aporte de la exposición a una verdad que ha sido contada en su mayor parte por las víctimas", le dice a BBC Mundo Ana Tiscornia.



el ingreso de estos individuos a esos grupos; continúa con representaciones de la cotidianidad y testimonios de los primeros actos de violencia, castigos, acosos sexuales, venganzas y desapariciones forzadas; se extiende por múltiples ramificaciones de la guerra: el narcotráfico, las complicidades, las tomas de tierras, las explotaciones y devastaciones, los desplazamientos campesinos, y van penetrando en el desarrollo de masacres y confrontaciones, para culminar con imágenes que refieren las distintas circunstancias que rodearon sus salidas del conflicto, como captura, desertión, amnistía o, incluso, suicidio.

Con frecuencia, los autores explicaron oralmente sus pinturas; al terminarlas, detallaron los acontecimientos representados, describieron zonas y explicaron la secuencia narrativa de las imágenes. Fragmentos de esos testimonios acompañan varias de las pinturas, tanto en la muestra como en este catálogo. Estas explicaciones, al igual que los títulos de los trabajos, aportan una valiosa información adicional que nos confronta con verdades de la guerra que seguramente han escapado a la imaginación de cualquiera que no haya estado inmerso en ese trance.

En la multiplicidad de acercamientos teóricos a estas pinturas, en los análisis específicos, complementarios, a veces contradictorios pero informativos y relevantes, radica el soporte conceptual de este libro-catálogo. La mirada de conocedores del conflicto colombiano –expertos en historia, antropología social, psicología, historia del arte y geografía– es fundamental para asistirnos en la deconstrucción de las pinturas, en el entendimiento de los hechos, y en la construcción de pensamiento. La sumatoria de enfoques, la trama de esos diversos puntos de vista, permite explorar el "hábitat crítico" de la guerra colombiana como un tejido de sistemas semióticos donde territorio

físico y *habitus intelectual*, campo de fuerzas ideológicas, economía y ecología, no pueden desvincularse<sup>8</sup>.

*Crear sentido es una cualidad del arte. Nuestra expectativa es que los textos incluidos aquí ayuden a desentrañarlo, introduciéndonos en lecturas de contextos políticos, económicos, históricos, sociales, culturales y psicológicos en los que se instaura y se enquistaba la guerra colombiana, se disocian lo nacional urbano y lo rural, se desdibuja la legitimidad del Estado soberano y se distancian unos ciudadanos del dolor de los otros.*

*La singularidad de elucidaciones que tanto a nivel denotativo como connotativo pueden hacerse frente a estas pinturas, así como las formas de aprehenderlas que comentamos al comienzo de este texto, son paradigmáticas del valor instrumental del arte, de la significación de estos trabajos y de su interés excepcional, más allá de cualquier otro valor agregado terapéutico para quienes las ejecutaron.*

*Igualmente relevante es la contribución del material expuesto en la construcción de la memoria histórica de Colombia. Como bien se menciona en el Primer Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, que se publicó en relación con la masacre de Trujillo, la memoria histórica no es un sucedáneo de la justicia sino que es "un escenario de reconocimiento de las diferencias con miras a un proyecto incluyente, y en ese sentido es también una plataforma para el diálogo y la negociación [...] Se hace memoria y se construye verdad para que les sirva a las víctimas y a la sociedad, para la transformación del pasado que se quiere superar"<sup>9</sup>.*

*Hablar de memoria generalmente remite al pasado; pero en el caso de Colombia, construir una memoria histórica es tanto más urgente, porque su pasado trata aún con el presente. Esa construcción, que es una suerte*

*de confesión colectiva –en tanto es el reconocimiento del drama y la injusticia de una guerra interminable–, es imprescindible para poder edificar futuro.*

*La paz y la reconciliación social no son posibles en la complacencia del olvido.* ■

1 Yosef Hayan Yerushalmi, "Reflexiones sobre el olvido", en [www.cholonautas.edu.pe/](http://www.cholonautas.edu.pe/) / Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, pág. 6.

2 Para más información sobre la muestra Arte y violencia en Colombia desde 1948, curada por Álvaro Medina y exhibida entre mayo y julio de 1999 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, consultar el catálogo publicado por el Museo y el Grupo Editorial Norma.

3 Éste es el nombre con que se ha designado al periodo que va de 1948 al 1953, que se caracterizó por una extrema crueldad tanto en el ejercicio de la violencia como en su representación.

4 José Alejandro Restrepo, *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*, Colombia, Ediciones Uniandes, 2006, pág. 21.

5 Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1977, pág. 20. "Images anesthetize. An event known through photographs certainly becomes more real than it would have been if one have never seen the photographs—think of the Vietnam War. (For a counter-example, think of the Gulag Archipelago, of which we have no photographs.) But after repeated exposure to images it also becomes less real."

6 Imre Kertész, "Un instante de silencio en el paredón. El Holocausto como cultura", Ensayo de Hamburgo citado por Carina Blixen en "Reflexiones de un sobreviviente", Montevideo, Brecha, 5 de septiembre de 2003, pág. 8.

7 María Victoria Uribe, "Un rostro nos mira desde la vacuidad de la violencia. La obra fotográfica y visual del artista colombiano Juan Manuel Echavarría", en *Bocas de ceniza*, Milán, Editorial Charta, 2005, pág. 48.

8 En estos términos, Emily Alter elabora la noción de "critical habitat" en "The Aesthetics of Critical Habitats" en *October* # 99, MIT Press, 2002.

9 En Primer Gran Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de reparación y Reconciliación. Trujillo. Una tragedia que no cesa, Colombia, Editorial Planeta, 2008, pág. 28.

# El Apocalipsis de Durero:



Autorretrato de Durero. 1498. Óleo sobre madera, 52 x 41 cm. Madrid, Museo N. del Prado.

# Un antiguo espejo donde reflejar las contradicciones de nuestra época

Verónica Osquis

## La apertura de los cuatro primeros sellos: la visión de los jinetes (App. 6, 2-8)

### Nüremberg, 1498

Los sellos se han abierto y los horrores desbocados llevan en sus ancas (terribles, robustas, implacables) los flagelos del hambre, la guerra, la peste y la muerte. En su desenfrenada carrera, los cascos no se distinguen. Igualan los inmutables pero terrenos y temporales, órdenes de poder, alterando tanto el cosmos como la cotidianeidad. Los cuatro jinetes acaban con la cuarta parte de los vivientes. Otros tormentos esperan al resto de la humanidad corrompida, inconsciente de su miseria temporal, que en esos días **"buscarán la muerte y no la hallarán"**. Implacables, vigorosos, totalmente alejados de la tradicional, andrógina representación, seres ¿celestiales? les hacen sentir el filo de sus espadas mientras suenan, inefables, las siete trompetas...

### Nüremberg, 1498

Un hombre de 27 años (joven para nuestros parámetros, aunque el saldo de su vida era de apenas una treintena), siguiendo una tradición medieval de la que aún se puede considerar heredero, se atreve a transponer en una obra estética las visiones del fin relatadas por el apóstol Juan en su Apocalipsis. Una serie de quince grabados en madera que significaron, como empresa en sí misma, toda una aventura editorial. Un libro cargado de pasajes violentos y angustiosos e "inimaginables imágenes" a través de la que un dios anuncia la destrucción de su propia creación y el ajuste de cuentas que este final conlleva en un trágico prolegómeno de un nuevo comienzo para una minoría elegida. Al dirigir la mirada del espectador hacia esta terrible (¿cerca?) posibilidad, el artista germánico Albrecht Dürer (1471-1528), está proponiendo un juego reflexivo de doble lectura: como "acto de pensar" estas xilografías profundamente expresivas y de belleza formal y "realismo" en la irrealidad

concientemente buscados, instan al espectador a detenerse en la efímera condición humana (**"piensa en la muerte, necio"**) y esperar el fin preparados; como "espejo" invita a sus contemporáneos (¿y a nosotros?), a verse "reflejados" en el destino ajeno. Para esto ubica las imágenes apocalípticas en un contexto cotidiano: fácilmente reconocibles en atavíos y escenarios de la región y la época, el rey, el obispo, el comerciante y la mujer del burgos sucumben a un destino que, dada la crisis espiritual en que se encuentra sumida la época en que se publica

la colección de grabados, podría considerarse inminente.

### Sobre fines y principios

El tiempo, o mejor aún, la conciencia del transcurso del tiempo y los elementos y criterios utilizados para "medirlo" son construcciones que diferentes culturas conciben con formas particulares y ocasionalmente antagónicas. Para los griegos el tiempo era un círculo en el que **"suceden muchas cosas, pero no 'pasa' nada. En todo caso, no pasa nada que sea absolutamente de-**





**cisivo y por consiguiente, absolutamente dramático**<sup>3</sup>. En el siglo XIV, el filósofo musulmán Ibn Jaldún estableció un modelo de "historia en espiral". Para el cristianismo y especialmente para la concepción temporal "lineal" inaugurada en el siglo V por San Agustín, **"...la historia, en efecto, se hace posible mediante el pecado, es decir mediante el quebrantamiento de la ley divina, el afán de conocer el bien y el mal, (...) la soberbia. Pero el pecado es solo (...) el fundamento de la historia (...) y no su misma sustancia. La historia es sin duda la historia de los pecados humanos, pero también de la salvación de los mismos"**<sup>4</sup>. Las variantes en el concepto de tiempo determinan, sin lugar a dudas, las "figuraciones y figuras" (si es que estas existen) que cada imaginario colectivo buscará para representar su final. El pesado sayo de culpa primigenia del cristianismo debe tener como contrapartida una angustiosa y violenta destrucción, acorde al peso de pecados que históricamente cada civilización se ha preocupado por cargar sobre sus espaldas.

#### Entre el cielo y la tierra: los desgarros de una época en crisis

Los tiempos en que escribe San Agustín son los de la disolución del mundo antiguo. El Apocalipsis de 1498 es contemporáneo de la crisis final de la Edad Media y la transición hacia lo que Mousnier definiría como un conjunto e "renacimientos" (políticos, espirituales, artísticos). En este inseguro, variable, crítico contexto, la figura de Dürer, presenta una característica primordial y constante: la búsqueda de un delicado equilibrio entre lo espiritual y lo racional, (hazaña mayor para ensayar entre dos siglos de convulsionada impronta). La desesperación espiritual de su región y su época no le es ajena. Comparte el desgarramiento que supone el cuestionamiento a la Iglesia Romana, que desembocará en la reforma Luterana (Nüremberg se convertirá oficialmente al protestantismo en 1521, pocos años antes de la muerte del maestro). Esta preocupación "espiritual-regional" volcada hacia lo estético, lo hace heredero del patetismo y la teatralidad del gótico pero no le impide la búsqueda de la "conciencia de si mismo" que

toma como empresa vital a través de la aprehensión permanente de los ideales humanistas del Renacimiento italiano. Hacia adentro y hacia fuera de su región y de si mismo, su vida creativa, manifestación especialmente "entrañable" de su vida personal, está jalonada por esta dicotomía sempiterna. Este constante devenir hacia la "conclusión" armónica encuentra en la serie del Apocalipsis su **"primer máximo y tal vez el más definitivo de su carrera (...) estilísticamente (...) representa una primera síntesis de las tradiciones flamencas y alemanas, de una parte, y la manera moderna de los italianos de la otra y sientan las bases de un Renacimiento norteño"**<sup>5</sup>.

#### La superficie lacerada

El soporte elegido por el artista (el grabado en madera o xilografía) y las características estéticas de la serie, presentan algunas particularidades que la distinguen de anteriores representaciones del libro del Apocalipsis, como los salterios anglonormandos de los siglos XIII y XIV. Los grabados suponen una síntesis en la esencia creativa con el poder del extracto, donde la ausencia del color concentra fuerza expresiva y gestual en el juego singular de las líneas. Se forman así, conjuntos de sombras y luces, de claros y oscuros, de poderosas figuras profundamente trazadas, elementos que el imaginario del artista utilizará para dar desbocar su poder de expresión. El críptico lenguaje del libro se encuentra **"fatalmente ligado"** con una técnica que no acepta ninguna vía de escape y donde todo queda expresado en la hiriente laceración de la superficie tratada, **"el Apocalipsis no solo era irracional, sino también patético, y también por esa irracionalidad patética tenía que poder expresarse innato en el xilografía, pues la resistencia que ofrece este material al grabado provoca un trazo lineal tan enérgico, que imprime en la escritura una drásticidad casi violenta (...) Por lo tanto, cuando hubo que captar la inquietud borrascosa del texto apocalíptico, ¿existiría un medio más adecuado que esa estridencia inherente al xilografía?"**<sup>6</sup>

#### Las imágenes del fin

El Apocalipsis, en ese mencionado "juego de espejos" supone la intervención de visionarios. Lo es el apóstol golpeado por la conexión con la divinidad y también el artista que realiza la transposición de "fantástica imagen relatada" a "concreta imagen visual". El conjunto plantea, en ese sentido una función di-

dáctica reforzada por el carácter "peregrino" de la imagen grabada. Obras de bajo costo (a diferencia de los "elitistas" "libros de horas" iluminados, encargados a los artistas por la nobleza), podían comprarse en las ferias de las ciudades y acompañaban a los habitantes de los burgos en sus inquietudes y tránsitos espirituales. Aunque similar función ("*pictura est laicorum literatura*")<sup>7</sup> cumplían las imágenes de la iglesia, el poder "formativo" de una visión cotidiana se multiplicaba. Juguemos a la sugestión, intentemos ponernos en los ojos del maestro carpintero de Nüremberg, en la noche del lento invierno germano, guiando a su familia, si no en la lectura, en la "aprehensión" de la enseñanza visual de las terribles profecías para ellos sagradas. Atrapados por la fascinación que genera el miedo ven desfilar ante sus ojos al malicento cadáver que representa a la muerte, la gran igualadora cuya imagen no se puede tomar con ligereza ya que es el umbral para la dicha o tormento eterno. Para no olvidarlo, la acompaña el infierno, boca devoradora que no entiende de órdenes sociales. Siguen las imágenes, los poderosos adoran a las inverosímiles bestias de la abominación (¿estará Roma entre ellas?), mientras que (¿mientras?, ¿es progresivo el tiempo de las visones?), al son de las trompetas, el sol se vuelve negro y la luna de sangre. El autor juega a aterrar al espectador a través del "naturalismo de lo imposible" exasperando los recursos técnicos de la nueva figuración renacentista en la creación de sus personajes. Se trata de una osadía de demiurgo que tiene su máxime en la representación de la divinidad en la visión de los siete candelabros. La monumentalidad de las figuras se acompaña de la sensación de movimiento. Los caballos, los ángeles, la lluvia de fuego y azufre realmente se precipitan, la idea de velocidad acelerada está dada por juego de planos en la ubicación de las figuras. Poderosas aún para nosotros, espectadores del presente, con una mirada adaptada a todo tipo de proeza visual, ¿cómo medir el impacto del contemporáneo que tiene ante sus ojos un presagio del destino de su ciudad, de su vecino, de sí mismo? **"Cada incremento (...) de verosimilitud y animación refuerza más que debilita el efecto visionario"**<sup>8</sup>

#### Certezas y retornos

A pesar de las fantasmagóricas escenas presentadas, el relato apocalíptico es menos una tragedia que un drama ya que deja el espacio (aunque sea para pocos, aunque la opaque la inseguri-



dad) para una esperanza, la del retorno a la eternidad. En un momento donde el imaginario se encontraba especialmente perceptivo para identificar en la cotidianeidad señales del inicio del fin, esta certeza no resulta un dato menor. Sin tener la plena seguridad de la salvación (¿quién, que aún forme parte de los vivos, podría tenerla?), al menos una parte de este desenlace final queda en manos de la voluntad humana y de sus obras terrenales. Concentrémonos en esta idea y presentemos el último giro reflexivo a partir de una interrogante: nuestra realidad, que comparte con el contexto analizado la sensación de inseguridad que acompaña el fin de una época, ¿incorpora también este trasfondo esperanzador?. Son tiempos de crisis sin duda, los que nos tocan, como a Durero, transitar. El peligro del agotamiento de los recursos naturales del planeta, las profundas desigualdades, la descontrolada capacidad armamentista sujeta a la soberbia voluntad imperial, darían verosimilitud al ángel cuya espada se cierce sobre nosotros. Sin embargo, parecería que algunas reales o supuestas

"caídas de paradigmas" han dañado la capacidad de reflexión histórica de un colectivo que por "presentista" olvida su posibilidad (¿imposibilidad?) de futuro. Tengamos cuidado que la posmodernidad no nos halla robado, ente otras certezas, la de imaginarnos nuestra propia culminación y de inventarnos nuestro retorno. **"Quién tenga oídos que oiga"**<sup>9</sup>

(Endnotes)

- 1 Apocalipsis 9,6
- 2 Fórmula popularizada en el siglo XIV que solía grabarse en objetos cotidianos (especialmente en vasos y copas), invitaba a recordar, incluso en los momentos de mayor goce, lo efímero de la vida.
- 3 José Ferrater Mora. "Cuatro visiones de la Historia Universal". Alianza Editorial. Madrid 1982. pag 26
- 4 Ferrater Mora. Op. Cit. pp. 28-29
- 5 Erwin Panofsky. "Vida y Arte de Durero". Alianza editorial. Madrid 1983. Posiblemente el más exhaustivo y completo análisis que podemos conseguir en castellano, sobre el maestro alemán.
- 6 Wilhem Worranger. "El arte y sus interrogantes". Contiene un ensayo sobre el Apocalipsis de Durero publicado en 1923
- 7 "La pintura es la literatura de los legos". Umberto Eco. "El Nombre de la Rosa". Plaza Janés Editores. Pag 62
- 8 Panofsky. Op.Cit. pag 41
- 9 Apocalipsis 20,9

# TOLL MVD:

## El arte en una maceta



(© Fotografías, gentileza de Agustina Rodríguez (curadora de Toll MVD))

Toll Gallery tiene dos años de vida y ya cuenta con sucursales en el interior del país y en Alemania. Las obras que allí se exponen se relevan con cierta premura y suelen ser pensadas como intervenciones expresamente diseñadas para un espacio físico de dimensiones reducidas: una maceta. Las curadoras Eugenia González, Agustina Rodríguez, la productora Mayra Jaimes y el productor de prensa Joaquín Pastorino, son los jóvenes responsables de este proyecto que trasciende espacios físicos, conceptuales y culturales, y por el que han dejado su huella algunos de los artistas más relevantes de nuestro país y la región. Agustina Rodríguez detalla los pormenores del tan novedoso como exportable proyecto.

Oscar **Larroca**

### ¿Que es Toll Gallery?

Toll gallery es una red de galerías de arte contemporáneo en el espacio público. Se sitúa generalmente en macetas en dicho espacio y actualmente cuenta con dos sedes: una en Montevideo y otra en Alemania.

### ¿Cuáles son los responsables del proyecto y como surgió?

El proyecto lo iniciamos con Eugenia González. Arrancamos en agosto del 2008 y presentamos el proyecto a "4 tintas", que es una casa de impresiones que funciona en la esquina donde están las macetas (San José esquina Wilson Ferreira Aldunate), luego de haber pensado en diferentes contenedores.

### Ustedes son estudiantes de Bellas Artes.

Sí, nos encontramos en la etapa de egreso.

### ¿El proyecto surgió como consecuencia de algún programa específico de estudio dentro de la IENBA?

No, surgió de una inquietud nuestra; teníamos ganas de tener una galería de arte y empezamos a delinear el llevarla adelante. Obviamente que una galería de arte se nos hacía muy difícil, por todos los costos, por un montón de cosas... y además precisa una dedicación de tiempo grande. Además, nos gusta romper un poco con las reglas. Armamos el proyecto y lo presentamos a "4 tintas" para que nos facilitaran las macetas hexagonales situadas en la acera de su negocio y ahí comenzamos a hacerlo. Invitamos a algunas personas a que participaran del proyecto porque éramos solamente dos y era como muy pesado, y más cuando empezamos a inaugurar todas las

semanas. El 2008 fue un período de prueba, pero a principios de 2009 (en febrero) armamos un cronograma -de comienzo a fin de año- e invitamos a todos los artistas. Ahí se nos hizo nuevamente mas pesado e invitamos a Maira Jaimes en la parte producción y después a Agustín Sabella también, que nos dio una mano.

### ¿Las macetas tienen alguna característica específica? ¿Podría haber sido otro tipo de contenedor?

Podría haber sido otro tipo de contenedor perfectamente. Lo que pasa es que cuando planteamos el proyecto de hacer una galería en el espacio público estuvimos viendo distintos contenedores; desde tachos de basura hasta paradas de ómnibus y vimos que la maceta era la que cumplía mejor

Obra de Agustín Sabella

con los requisitos. La parada de ómnibus, por ejemplo, es muy abierta, grande, difícil de abarcar. Las macetas tienen medidas que son perfectamente abarcables y sirven para todo: podés exponer desde pintura, escultura, dibujo, fotografía, objetos; incluso sirven como contenedores para acciones.

**Me imagino que en un comienzo se plantearon la disyuntiva acerca del vandalismo.**

Si, en realidad siempre tuvimos en cuenta que el hecho de trabajar en un espacio público implica una exposición al vandalismo. Es como una de las pautas de trabajar en el espacio público.

**Claro, el saqueo a un objeto que no tiene vigilancia.**

Pero era parte de la propuesta, incluso también como un desafío al artista a la hora de producir; saber que va a estar produciendo para un espacio particular y que tiene que enfrentarse con algunas limitaciones.

**¿Es una forma de levantar la bandera del "arte a la calle"? ¿Del arte para la gente?**

Sí, puede ser... Sin embargo, no era uno de los objetivos fundamentales, pero está implícito obviamente porque el hecho de trabajar en el espacio público implica que lo va a poder ver una cantidad de personas que de repente no entran a otros espacios como museos, espacios de arte o centros culturales. Implica que también hay que cambiar un poco la mirada y un poco también el cuestionamiento sobre qué define a una obra específica como obra de arte.

**Esa gente que pasa por la calle, por otro lado tiene una idea preconcebida de lo que "es" una galería de arte, aunque no entre jamás a una galería de arte ni a un museo.**

Claro, sí. Y también por eso el encontrarse con una maceta que se convierte en galería de arte. Esa era un poco la gracia.

**El hecho de romper simbólicamente las paredes de una galería convencional, ¿se debe asimismo a razones formales, por necesidad, o querían plantear una interrogante acerca del mercado artístico?**

Sí, yo creo que también está implícito, como cuestionado. También sobre la legitimación. Hay ciertos espacios que ya de por sí legitiman y un poco la idea era jugar en qué momento eso puede pasar de ser una



maceta a ser una galería y de que momento pasaba a ser nada a legitimar, si efectivamente legítima. Son como preguntas que nos cuestionamos. De repente no buscamos dar una respuesta, pero sí de repente como preguntar: ¿a ver... qué pasa?

**Claro, además lo territorial tiene mucho que ver con el asunto del valor de la obra de arte... ¿El valor es legitimado por una galería? Pero además: ¿la obra es costosa por la firma? En el espacio de la maceta tampoco se puede exponer una obra demasiado onerosa.**

Claro, obviamente que no.

**El haber abandonado la idea inicial también los hace abandonar la idea del supuesto retorno que podría haber tenido una galería convencional. Es decir, un negocio, a eso me refiero.**

Todo derivó de la idea de tener una galería de arte que en algún punto terminó teniendo vida propia. Nunca descartamos el

negocio, estaba implícito, si bien no era el aspecto fundamental del proyecto.

**Por otra parte, la galería en sí misma es una intervención.**

Sí, nosotros la planteamos como una obra nuestra. También por un tema de las obras que venimos desarrollando, hemos producido ideas que buscan mucho la relación con otros artistas, la presión con el medio y sobre todo el cuestionamiento sobre el campo del arte. Creo que Toll logró agrupar dos vías por las que veníamos trabajando que eran: por un lado el tema del espacio público y por otro el campo del arte.

**Hay intervenciones que son efímeras e intervenciones que permanecen, como en este caso.**

Pero creo que también tiene la capacidad de ser reversible. En este momento que estamos más enfocados en desarrollar Toll en otros departamentos (y obviamente no podemos con todo), como que lo pusimos



Toll FFM- Frankfurt



Obra de Liliana Porter



en *stand by*: le ponemos tierra a una planta y pasa a ser nuevamente... una maceta.

**Además la intervención siempre es producida por una persona o un grupo reducido. Acá hay una variedad dada por el hecho de que siempre son artistas distintos los que intervienen. Ahí se evidencia una característica de "galería" propiamente dicha.**

Claro, y que para mí tiene una riqueza que es salada porque hay personas que han expuesto pintura, fotografía, escultura, pero también tenemos gente que ha jugado con pintar las macetas, o de repente forrarlas. O por ejemplo cuando Martín Barea Mattos presentó su ciclo "Ronda de poetas", leyeron poesía y luego la quemaron dentro de la maceta. En otras guardaron algunos libros... Todo fue como un acto que escapa-

ba a la exhibición temporaria y estacionaria del objeto.

**¿Cuáles son los artistas que pasaron por la galería y cuáles te parece que fueron los más significativos, o alguna anécdota a propósito de sus intervenciones?**

Yudi Yudoyoko fue uno de ellos porque transformó las macetas completamente al forrarlas con una tela y convertirlas en un ser. Nico Sánchez, porque las pinto exteriormente y la obra gusto mucho... Hay diferentes razones para citar artistas. "Usted", nos pidió que nos sentáramos tres horas y media por día durante una semana dentro de las macetas. Nos hizo tomar contacto con el barrio. Vivimos particularmente contextos, como que pasara un policía corriendo a unos chorros con un arma en la mano, los tirara en el piso enfrente de nosotros y

les apuntara con el arma en la cabeza... La obra de Elías Maroso estuvo muy buena también porque jugó con el objeto maceta, deconstruyó el recipiente creando moldes de cartón y realizó unas formas que eran la maceta para luego unir las dos macetas entre sí. Esa obra se la robaron unos recolectores de cartón minutos antes de inaugurar. Eso también fue muy interesante. No me quiero olvidar de ninguno... El plato de "enchiladas para tiempos de crisis", de Balam Bartolomé, o la obra de Santiago Tavella que expuso reproducciones de artistas del Museo Nacional de Artes Visuales y creó un mini museo: redujo las obras y las puso en las paredes.

**¿Muchos artistas jugaron con eso, con lo micro, hacer algo en miniatura?**

Si, otra obra que jugaba un poco con nuestra cabeza era la de Matías Nin con su obra "Torres entre las fieras". Creó un muñequito de Torres Gracia rodeado de fieras en una maceta y para la otra le pidió a los que el consideraba "fieras uruguayas" (artistas jóvenes emergentes) que hicieran una obra para exhibir.

**Y aquella anécdota de la obra con los billetes falsos...**

Bueno, eso fue una obra de Agustín Sabella que lo que hizo fue colocar a una muñeca Barbie partida por la mitad y una trampa de ratones con dinero. La mitad de la Barbie con el brazo estirado tratando de agarrar los billetes estaba en una de las macetas y en la otra se encontraban las piernas. Esa obra fue



Inauguración de muestra en Toll Montevideo (San José y Río Branco)

Toll FFM- Frankfurt

increíble, porque desde el momento en que la estábamos montando la gente pasaba y miraba; los billetes parecían de verdad (eran falsos obviamente). Eran como seis, siete billetes de mil pesos y empezaron a merodear, cuidacoches por ejemplo, que estaban ahí en la vuelta... Dicho y hecho: esa obra no duró, al otro día ya habían robado. Habían roto la tapa para ver a ver que había.

**Claro, los que desvalijaron no manejaron la posibilidad de que los billetes pudieran ser falsos.**

Pero pudo más la posibilidad de que lo fueran. Los billetes desaparecieron.

**Hablame de la sucursal que se abrió en Frankfurt (Toll FFM -Frankfurt). ¿Cómo un proyecto local trasciende fronteras?**

En parte la idea del proyecto también es la de generar una red de galerías en macetas. Nosotros les presentamos el proyecto a un colectivo de artistas alemanes con los que teníamos un contacto cuando estuvimos allí en un intercambio universitario. Les copó el proyecto y empezaron a ver de qué manera lo podían hacer. Gestionaron con el municipio local el permiso para exhibir obras en una maceta. Eso también habla un poco de las diferencias. Si bien el proyecto tiene ciertas reglas, se adapta al lugar donde esté. Nosotros cuando trabajamos acá en Montevideo no teníamos auspicios (de "4 tintas" si, que es la casa de impresiones) pero no teníamos que pedir un permiso estatal para ocupar el espacio ni nada parecido. En cambio ellos si tuvieron que pedir el permiso y después de un tiempo les fue otorgado. También es un poco por cómo se estructuran las sociedades, las relaciones allá son diferentes, precisan más formalidad para todo. La cuestión es que lo hicieron, y hacen exposiciones una vez por mes. También trabajan de otra manera en el sentido de que lo hacen con el barrio, o les piden a los artistas que trabajen sobre



el concepto del barrio, el contexto. Su cronograma lo hicieron en base a un llamado abierto para que se presentaran propuestas. Nosotros hicimos el cronograma al principio de año; seleccionamos con otro criterio.

**Y con vernissage incluido.**

Si. Ellos también están haciendo vernissage y está bueno. Nos resulta muy interesante el hacer un vernissage en la calle. Había algunos vecinos que después de que entraron un poco en confianza vinieron y nos contaron que al principio ellos pensaban que hacíamos una macumba, o que éramos un grupo religioso que veníamos los viernes a hacer cosas en la calle. Eso fue muy gracioso.

**¿Y ahora el barrio cómo lo toma?**

Re bien, las personas se fueron acostumbrando y algunos vecinos comenzaron a venir a las inauguraciones regularmente. Todos los viernes se daban una vueltita cinco minutos, y nos pasó también que los niños de una escuela cercana estaban re expectantes de "qué pasaba ahí", "qué obra iba a venir", "qué iba a cambiar", y siempre comentaban: "mamá, mirá lo que van a poner". También los vecinos estaban expectantes de esto.

**La idea es que haya otras Toll gallery en el interior del país.**

En Febrero del 2009 presentamos el proyecto a los Fondos Concursables para la Cultura del MEC, siguiendo con esa idea de la red de galerías, para realizar Toll en el interior del país. Seleccionamos cuatro departamentos: Florida, Salto, Treinta y Tres y Durazno; y la idea era llevar el proyecto y buscar personas que estén interesadas en llevarlo adelante allí, que tengan ganas de tener una galería en el espacio público y de apropiarse del proyecto. El objetivo es que se expongan artistas locales, y también poder intercambiar obras de una localidad a otra, de Treinta y Tres a Florida, de Florida a Montevideo...

**¿Cómo es la recepción en esos departamentos?**

Al principio la recepción fue un poco difícil, a algunos les parecía inverosímil la idea de la maceta. Pero luego las personas a las que les presentamos el proyecto se empezaron a enganchar y mostraron mucho entusiasmo. Actualmente están funcionando en tres departamentos: Toll Durazno, Toll Salto y Toll Florida. 📍



BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

**INFANTOZZI**

FABRICANTES ASESORES



**MATERIALES**

DE EXPRESION PLASTICA

Bien HECHO EN URUGUAY

FABRICAMOS LA MEJOR Y MÁS COMPLETA LÍNEA DE MATERIALES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA, ARTÍSTICA Y ARTESANAL

Nueva dirección: Uruguay 1653

Tel/fax: 408 09 68\* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com



# Un arte en constante movimiento



**Caridad Blanco de la Cruz** (La Habana, Cuba, 1961) es Master en Historia del Arte, curadora y crítica de arte. Trabaja como especialista en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en Cuba. Es corresponsal de la revista "Art Nexus" de Colombia y miembro del Consejo Editorial del "International Journal Of Comic Art" de los Estados Unidos. Ha recibido numerosos premios como ensayista, crítica y curadora. En el mes de mayo visitó nuestro país y dio varias conferencias sobre la realidad del arte cubano contemporáneo. Fuimos a su encuentro para indagar las características en las que se desarrolla la actividad cultural en un país que es deseado, analizado y demonizado. País que también simboliza para muchos la única opción vigente en contraposición al capitalismo global. De las derivaciones culturales de esta excepcional situación, de las raíces históricas del arte cubano, de la precariedad de recursos con los que tienen que lidiar los artistas, de la relación de los mismos con la institucionalidad, de la incidencia del mercado externo en la isla, es que versa la entrevista que transcribimos a continuación.



Gerardo **Mantero**

**¿Se podría decir que existen varias vertientes desde los inicios de las artes visuales en Cuba? ¿Una europea proveniente de la colonización española, otra que tiene que ver con la influencia africana y otra correspondiente a la cultura precolombina?**

En Cuba hay una interpenetración de todos estos elementos, aunque ciertamente la corriente europea es la que tuvo una presencia más significativa, hasta que luego fueron apareciendo los representantes nacionales, por llamarlos de alguna manera. Sí, existe una presencia de un arte llamado precolombino que tiene que ver con los indígenas que poblaban la isla antes de la llegada de los españoles y que está en las pinturas rupestres que se encuentran en las cuevas, o en algunos tipos de objetos rituales, artesanías. Pero no siento que ni eso, ni la resistencia de los pueblos africanos transportados a la isla a partir de la esclavitud tuviera esa fuerza inicial. Toda esa influencia afro de resistencia y de sobrevivencia se fue interconectando y fue penetrando espacios culturales. Tal vez en un inicio no fue vinculado tanto a las artes visuales, aunque sí había algún que otro artista negro y mulato como Nicolás de la Escalera que era un liberto negro que pintaba, pero a la manera de los españoles. Creo que con la vanguardia, con los primeros movimientos de la década del '20 y el '30, empiezan a aparecer los temas nacionales en la pintura. Está Wilfredo Lam que es la figura más conocida pero también estuvo Víctor Manuel. Ellos, junto con otros, fueron creando todo un panorama de identidad forjada tal vez en una escuela cubana muy centrada en paisajes, en elementos de la misma identidad urbana. Y luego en los finales de los '50 cuando triunfa la Revolución estamos inmersos en este fenómeno abstracto y de una gran pujanza con el grupo "Los Once".

**En 1918 se crea la Escuela de San Alejandro por la que pasaron desde José Martí, Camilo Cienfuegos, hasta Wilfredo Lam y René Portocarrero. ¿Qué importancia le asignas a este centro de formación?**

Yo no soy una historiadora del arte en el sentido convencional. Lo que sí te puedo decir es que la Escuela de San Alejandro ha tenido un peso extraordinario en la formación de los artistas. En la Academia

se formaron grandes artistas, y ha tenido desde su fundación hasta hoy un papel fundamental en cuanto a la formación de extraordinarios artistas.

**La historia de Cuba esta signada por el triunfo de la Revolución. En aquél momento se crean nuevas escuelas y el Instituto Superior de Arte. ¿Es así?**

Sí. El Instituto no se forma en los primeros tiempos pero sí comienza a haber un apoyo a la cultura y a un universo cultural muy expandido, en el que en un principio salen a la luz revelaciones de una década espléndida, rica no sólo desde el punto de vista cultural en Cuba sino también en el mundo. Década de fuertes intercambios ideológicos. Y eso se expresaba de alguna manera en el arte de los '60, que venía de un protagonismo del arte abstracto y de algunas otras figuraciones muy particulares. Artistas que van tomando algunos temas que tienen que

hubo temas que pasaron a ser representados en el arte, un poco como el canto a la nueva sociedad que estaba surgiendo. Nuestra manera de ser no encaja con esa fórmula. Tal vez la voluntad pudo haber estado en algunas instituciones pero fue algo de que las propias instituciones y los mismos artistas se fueron desembarazando.

**En aquellos tiempos, en nuestra región, se contraponían premisas como el arte por el arte o el arte en función de una ideología política. ¿Esa discusión existió?**

Yo creo que se ha apoyado un arte con un nivel de compromiso. De hecho ese es el arte que en los '70 va a tener todo el beneplácito institucional. Sin embargo luego, el arte de los '80 y a partir de las mismas escuelas creadas por la Revolución como este Instituto Superior de Arte, se fue creando un clima fermental, que "dió al traste" (fracasó) con el entumecimiento al que llegaron las

*"...los intelectuales no dejaron que se instalara el realismo socialista. Sí, hubo temas que pasaron a ser representados en el arte, un poco como el canto a la nueva sociedad que estaba surgiendo. Nuestra manera de ser no encaja con esa fórmula."*

ver con el advenimiento de la Revolución y otros que van a desarrollar otras aristas, amparados en ese espacio cultural relevante que fueron aquellos años '60. Estoy pensando en Raúl Martínez, Antonia Eiriz, Humberto Peña, Santiago Armada "Chago", que fueron artistas que de algún modo abrieron otros sentidos renovadores para aquella instancia cultural. Yo creo que fue un momento pleno en sus contradicciones, con enfrentamientos en las tendencias que estuvieron vigentes. Si bien es cierto que artistas como Portocarrero, o el mismo Lam, eran artistas con prestigio, surgían otros como el caso de Antonia, o como fue el discurso pop de Raúl Martínez, o como fue la pintura en algunos sentidos escatológica marcada con ciertos elementos eróticos de Humberto Peña, o el arte filosófico y conceptual de Santiago Armada "Chago". Ellos abrieron espacios de contradicción.

**¿No hubo ninguna traslación de lo que fue el realismo socialista de la URSS?**

Es que en Cuba los intelectuales no dejaron que se instalara el realismo socialista. Sí,

artes visuales en Cuba. Las contradicciones de ese primer momento fracasaron confrontadas con determinados discursos. En el caso de Antonia Eiriz por ejemplo, ella dejó de pintar y pasó a hacer papier-mâché, en el caso de Raúl Martínez, el comienza a hacer una representación de las principales figuras de la Revolución como el Ché, Camilo, Fidel, a la manera pop, es decir muy simplificadas. Entonces surge un nuevo imaginario. En un principio estas imágenes a la manera de Raúl no eran algo elogiable o aceptable, pero fue una iconografía que se fue imponiendo. Luego pasa a hacer una pintura menos conflictiva cuando empieza a representar a su manera retratos de multitudes con grandes contrastes de colores. Él fue realmente un gran maestro, no sólo de la pintura sino también de la fotografía y el diseño. En Cuba a veces no se puede hacer una lectura totalitaria de un artista porque ellos trabajan numerosos géneros. Y en el caso de Raúl por ejemplo, marcó toda una época en el diseño editorial. Uno no puede estar de espaldas a lo que se hace en el mundo, uno bebe de ahí y lo importante



**Ibrahim Miranda.** "Patio interior". Papel vegetal y tinta china. Dimensiones variables. 2004-2007.

es que cada quien en su momento toma ese signo de su época y lo hace particular. Y yo creo que Raúl hizo eso.

**¿La mayoría de los artistas en Cuba egresan de distintos institutos de arte? ¿Cómo está diseñada la estructura educacional y se canaliza el rumbo del alumno? ¿Hay talleres específicos? ¿Existe un curso inicial para todos y luego se los deriva a distintos talleres?**

La mayoría de los artistas en Cuba son egresados de las escuelas de arte, aunque es preciso acotar que hay también prestigiosos artistas de las artes visuales graduados de otras especialidades. En la actualidad, en relación con la enseñanza del arte en la isla, existen dos niveles: medio y superior. Existen las llamadas "Academias Profesionales de Artes Plásticas"- denominación para el nivel medio-, ubicadas en cada una de las provincias del país, y en la capital está el "Instituto Superior de Arte" (ISA). La entrada de los jóvenes con vocación a esos centros de enseñanza se define a partir del rendimiento académico y de los resultados obtenidos en las pruebas de aptitud que se les realiza. Aunque las escuelas se organizan a partir de tres especialidades básicas: pintura, escultura y grabado, ello no significa un límite en la

formación de los estudiantes que tienen la libertad de desarrollar su trabajo creativo en cualquier técnica o soporte. Cada uno de los estudiantes se prepara en correspondencia con un plan general que los adiestra según el nivel que cursan, con objetivos bien delimitados. Los programas se completan con talleres muy diversos, ya sea de nuevos medios u otras expresiones, y también con la dinámica que resulta de otras formulaciones pedagógicas como han sido la Cátedra Arte de Conducta o el Departamento de Intervenciones Públicas. Una particularidad que define la enseñanza de las artes visuales en Cuba es el hecho de que numerosos artistas paradigmáticos han sido y son los profesores de esas escuelas de arte, desde Flavio Garcíandía en los '80, pasando por René Francisco Rodríguez, Eduardo Ponjuán, Lázaro Saavedra, José Ángel Toirac, Luís Gómez entre otros muchos, durante los '90 y en la actualidad. Algunos de ellos incluso, ostentan el grado de consultantes, y son parte sustancial de un ambiente cultural y de una energía que ha prevalecido, aún con sus fluctuaciones, en los centros de enseñanza artística, en particular en el ISA. El conceptualismo es uno de los elementos, que algunos señalan como inherentes a la "escuela de arte cubano" y a su pedagoga.

Sin embargo, no se puede simplificar su fundamento y reducirlo a un programa en particular o a una asignatura para su estudio, porque estaríamos desdibujando algo que es mucho más complejo en realidad. De cualquier modo, su fuerza se distingue en algo que es bien ilustrativo en cuanto a la formación de los estudiantes de artes visuales en Cuba: la subordinación de los medios a las ideas.

**Cuba se ha transformado en un símbolo, en un tema de discusión en todo el mundo de una realidad singular casi única a partir de la hegemonía mundial del capitalismo ¿Qué papel ocupan las artes visuales y la cultura en general en ese contexto?**

Yo creo que en Cuba la cultura en general es muy importante. Es un país de una riqueza espiritual extraordinaria, como todos. No creo que Cuba sea el ombligo del mundo, pero sí siento que en un contexto que muchas veces ha estado marcado por la extrema carencia material, se dan experimentos artísticos que resultan hasta cierto punto utópicos. Desde hace más de veinte años lo que ha estado pasando en el país, las artes visuales lo han expresado. Como en una especie de laboratorio, en un principio lo hicieron en un sentido mas

tangencial y a partir de un momento de manera muy directa.

**Tu decías en las conferencias (realizadas en nuestro país), que en Cuba las artes plásticas de alguna manera ofician como crónica social, en la medida que desde la prensa esto no se puede hacer.**

Sí. Tras la caída del campo socialista tocamos fondo económicamente y por supuesto dejó de haber papel para la prensa -dígase libros, revistas, etc.-. Eso provocó en un primer momento la desaparición de numerosas publicaciones. El humor gráfico y la historieta tendieron a desaparecer aunque sobrevivieron algunas. La conflictividad del medio era alta y tampoco era suficiente el interés en que toda esa crónica apareciera. Esa relatoría participativa desde el artista, dando su punto de vista sobre lo que estaba aconteciendo, pasó al espacio de las artes visuales. Incluso con encontronazos importantes entre la Institución "arte" y el artista. Como consecuencia de ese período tan complejo y del deseo de los artistas de confrontar el mercado y el mundo, se produjo un éxodo masivo de artistas. Sin embargo no quiere decir que se haya acabado el arte en Cuba sino que continuó la oleada de artistas graduados en estas escuelas y el carácter crítico de ese arte continúa en ascenso. Durante más de una década el carácter crítico del arte cubano se ha mantenido en unos momentos tal vez de una manera más agresiva, sobre todo en los finales de la década de los '80 y una buena parte de los '90. Luego tal vez las formas fueron un poco más elípticas, tangenciales incluso, aunque otros artistas continuaron manteniendo una postura en relación con estos aspectos. Algunos hoy ven el carácter crítico como un cierto manierismo o un cierto oportunismo

pero yo no siento que sea así en toda su cabalidad. Creo que las artes visuales han tenido una conexión con lo que ha estado pasando en el país y lo han ido registrando de diferentes maneras. Unos con un alto nivel de compromiso y sinceridad artística, otros tal vez con un mayor grado de irreverencia, alguno puede ser que con un grado de exaltación. Pero siempre se ha mantenido, y eso es una característica que ha marcado al arte cubano. Y no es sólo pintura o sólo fotografía, el arte cubano hoy tiene una característica esencial y es su heterogeneidad en la cual se distingue ese compromiso de la continuidad del pensamiento crítico.

**Esas confrontaciones que hay con el régimen...¿Son permitidas porque justamente el arte está remitido a una elite determinada y no tiene una gran repercusión o simplemente son parte de la dialéctica política y social?**

Bueno, estamos entrando en espacios que tienen que ver con la determinación de una política cultural, que no es mi especialidad. Y yo además no soy una política, soy una humanista. Yo creo que censura hay en todas partes. En Cuba hay fricciones importantes pero no obstante, creo que también hay inteligencia de ambas partes. En mi juicio apuesto por el valor heurístico del arte al margen de las fricciones. Creo que es importante la libertad, es importante que el artista sea responsable con los contenidos de su obra y con la relación con el mundo en el que vive. De hecho, toda mi investigación tiene que ver con un arte de análisis, sobre todo porque trabajo el humor, pero el humor no entendido como el concepto minimizador habitual en los medios y en casi todos los lugares, sino como un arte con un compromiso, con una percepción que

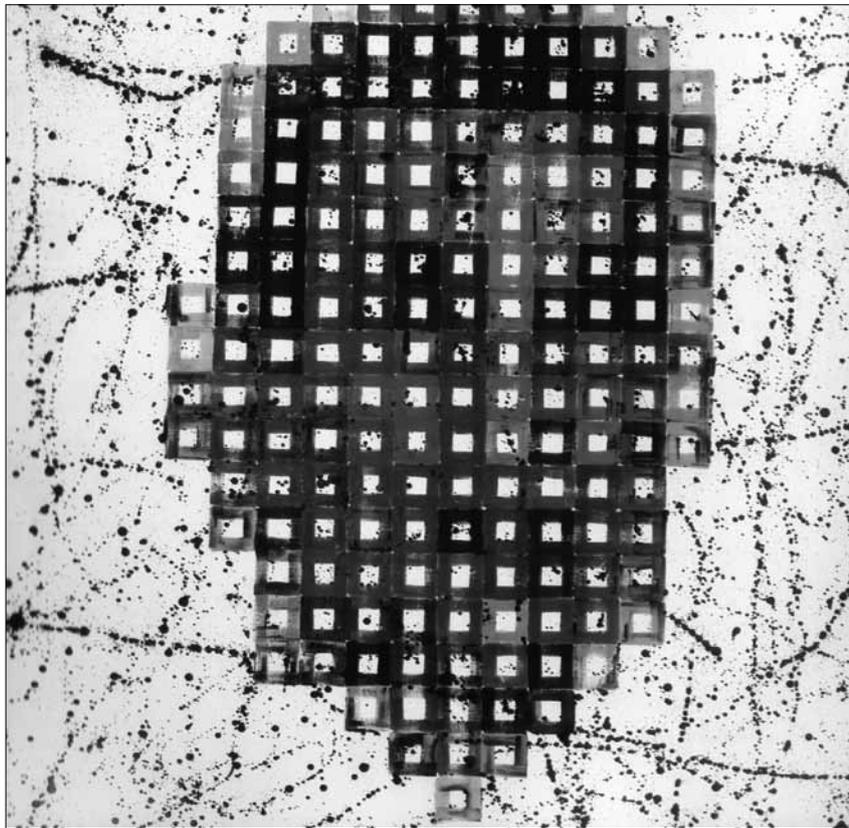
diagnostica el estado de nuestro contexto. A partir de esos tópicos que pueden ser conflictivos yo sigo apostando de manera individual por un arte en el que el curador tiene que negociar con el artista, la institución tiene que negociar con el artista y el artista con uno. Estamos en diálogo. Somos parte de una sociedad. Y tal vez a nivel de Ministerio de Cultura puede haber temas difíciles pero no siento que mi papel tenga que ver con el de censurar algo sino con el de dominar un compromiso, una libertad que no es anárquica. La libertad también es responsabilidad. Siento que el arte contemporáneo es un espacio relevante para esos tópicos porque está todo el tiempo dialogando con la vida, sin abstraerse, sin enajenarse de una sociedad.

**En el capitalismo el arte es consumido por un segmento de la población que accede al mismo a partir de una formación determinada. En general, con un buen poder adquisitivo: son las llamadas elites. En una sociedad como la cubana que está conformada sobre otros parámetros ¿Cuál es la relación de la mayoría de la población con las artes visuales?**

Hay una distancia extraordinaria entre los públicos y el arte. Cuando pienso en arte pienso en la pintura, en la performance, en el happening, en las intervenciones, en las instalaciones, en el grabado. Siento que la gente a veces no entiende lo que está pasando, porque el espectador medio tiene un retraso importante en su conocimiento y en su apreciación del arte. Creo que seguimos atrasados, hay un retraso de cien años o más, en relación con el pensamiento cultural y las nuevas propuestas de los artistas. Y es importante no ceder en el empeño de establecer una conexión con el público.



Eduardo Ponjuán. "Monumento, monedas de 20 centavos". 2003.



**José A. Vincench.** "Lo que te puedo decir con el expresionismo abstracto" (de la serie: Abstracto parece pero no es). Esmalte y aceite sobre tela. 150 x 150 cm. 2007.

Tal vez no sea con el espectador masivo pero sí con un espectador ganado en favor de la cultura, en favor de ese ser humano contemporáneo. Muchas veces la falta de explicación, la falta de recursos para, por ejemplo poner leyendas explicativas para que el público pueda darse cuenta de por dónde va la ruta, lo que se propone etc., hace que el mismo público sencillamente se retire y se vaya.

**Otra de las consecuencias de la realidad cubana, bloque mediante, ha sido la restricción en la información y la precariedad, producto de la dificultad en la llegada de materiales. ¿Cómo se resuelven estas problemáticas?**

Los artistas en general y los cubanos también, somos muy inquietos. Claro que influye por ejemplo el hecho de no tener internet y por lo tanto no tener el inmediato acceso a la información. Pero igual el artista cubano siempre la busca. Además los artistas viajan y se interconectan con mucha gente de diferente forma. Es un artista que no se conforma. También ha habido espacios que genera el mismo Instituto Superior de Arte, las conexiones entre ese Instituto y San Alejandro, etc.. El mismo espacio cultural que no es cerrado y en el que interactúan cineastas, diseñadores, músicos, poetas o teatristas. Es un mundo en el que la gente va generando intercambios y a la vez información. Hay gente que compra los libros fuera de Cuba

y los lleva y eso se expande, se copia, se fotocopia, se multiplica. No me parece que sea la forma ideal pero creo que se potencia. Y bueno, a veces no hay materiales -aunque no creo que deba ser la norma- y por eso se han buscado algunas soluciones que son insuficientes, como unas tiendas especiales donde se colocan materiales para que los artistas compren, pero eso no alcanza.. No me parece que se esté resolviendo de manera adecuada, pero es la fórmula que hay.

**A veces la precariedad se transforma en un acicate que da resultados sorprendentes...**

Sí. A veces la precariedad implica ser muy creativo. Hay momentos de grandes crisis que generan un arte extraordinario pero no necesariamente tiene que existir esa precariedad de materiales porque realmente dificulta muchísimo la vida. Y esto de la precariedad puede ser mal interpretado. En Cuba hay que solucionar la dinámica de materiales que necesitan los artistas y que son muy variados. No es lo mismo lo que necesita un performer que lo que necesita un fotógrafo. Este último necesita no sólo de las cámaras- que no las hay en Cuba- sino de un buen papel fotográfico, y de un laboratorio donde imprimir. Hay numerosas piezas de fotografía que son impresas fuera de Cuba. Que eso sea la norma no es algo excepcional. Hay artistas de talla internacional que luego eligen donde van a imprimir

sus obras o incluso donde las producen, porque hay obras que precisan de una gran tecnología.

**Muchos analistas hablan de que este momento del arte no se caracteriza por la irrupción de vanguardias relevantes ni por una aguda crítica social y política, sino por el gran dominio de las regalías del mercado ¿ Existe el mercado en Cuba?**

Tiene que existir un mercado por una sencilla razón: para el artista su trabajo esé. Hay espacios, incluso galerías que el Ministerio de Cultura ha potenciado. Dentro del Consejo Nacional de las Artes Plásticas existen determinadas estructuras que van intentando comercializar la obra de los artistas cubanos. Y hay numerosas galerías que representan a los artistas que alcanzan un protagonismo en la escena nacional e internacional. También hay un arte que se compra en los espacios de las bienales y de determinados eventos que se producen en el país. Es gente que va a comprar arte cubano. Pero hay cosas que no están resueltas, por ejemplo el mercado relacionado con lo que el Estado cubano debiera comprarle a los mercados institucionales. Eso se está por desarrollar lo cual sería muy importante porque permitiría que una buena parte de lo que se está produciendo en Cuba se quedara en Cuba. Es algo que a mí me inquieta, mucha producción se va y a veces el mismo Museo Nacional de Bellas Artes no tiene

todo el presupuesto que necesitaría para evitar esa salida. Eso es relevante.

**Cuando se da esa conexión y el artista que vive en Cuba logra vender su obra al exterior... ¿No se transforma en un ciudadano que goza de una situación privilegiada económicamente?**

Yo creo que hay algunos artistas en Cuba que tienen el privilegio de vivir de su trabajo y me parece válido. Creo que alguien al que le va bien y que hace dinero con su obra no puede sentirse culpable.

**Tu vives en una sociedad que no está regida por las reglas del capitalismo en la que se gana de acuerdo a una cierta "lógica de mercado". Es una sociedad con escasos recursos para todos pero también con necesidades básicas que están resueltas para todos por igual. Y todos tienen un salario pequeño-**

No es que sea pequeño sino que es ineficaz porque es simbólico.

**Si un artista logra la conexión con el exterior y vende de acuerdo a los valores que se manejan fuera de Cuba, de hecho tiene un ingreso muy superior al resto. Te lo señalo porque a partir de realidades contradictorias y paradójicas, la situación de la mayoría de los artistas en los sistemas capitalistas no son de privilegio, y en Cuba por la penetración de los criterios manejados por el mercado del arte, se puede dar la situación inversa.**

En cierto modo sí. El hecho de poder vender afuera le da ciertas posibilidades al artista que de otra manera no estarían a su alcance. Podríamos decirlo así: vender una obra al exterior coloca al artista en una posición o con unas posibilidades que la mayoría de la gente no tiene.

**Teniendo en cuenta esta realidad, ¿No existe la tentación de hacer un "arte a demanda", que refleje de manera superficial las problemáticas de la isla, como una receta para lograr trascender en el exterior?**

Hubo un momento en el que el mundo se

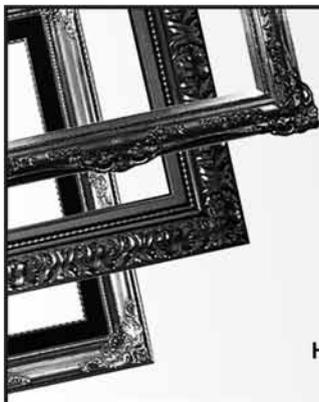


fijó en el arte cubano por los temas, por lo conflictivo de lo que estaba contando y de alguna manera eso llamó la atención y a partir de ahí surgieron numerosas exposiciones. Puede ser que algún que otro creador esté haciendo arte por oportunismo, pero creo que los artistas cubanos que tienen un reconocimiento han seguido sus caminos con toda sinceridad. Ellos han seguido las líneas de su discurso y el mercado se fija en estas producciones por la naturaleza de su arte. Eso no quiere decir que no pueda haber creadores que puedan estar respondiendo a otra dinámica. Pero siento que hay una sinceridad en los planteos de los artistas de gran calibre.

**En la muestra virtual que trajiste se puede observar que conviven variadas tendencias como sucede en el resto del mundo, con cierta preponderancia del Conceptualismo.**

El arte cubano está en constante movimiento, hay una naturaleza inquieta en la creación que se sigue sintiendo. Creo que hay una capacidad creativa muy sugerente. Siento sí, que hay un potencial creativo importante, hay propuestas interesantes de los creadores más jóvenes que están en las escuelas. Si uno respira lo que está pasando en Cuba encuentra una importante influencia del Conceptualismo y tal vez a

raíz de eso hay poéticas que están orientadas en otro sentido, pero esencialmente hay un arte de ideas independientemente de la forma en que se expresen. También de alguna manera hay un arte relacionado con lo Antropológico. Resulta muy difícil hoy clasificar lo que está ocurriendo porque no hay una corriente principal como puede haber habido en los '80 pero hay una continuidad de ese pensamiento crítico, de ese arte vinculado con lo contextual. Hay también una importante presencia del mercado, de los re-acomodos que exige no sólo para las prácticas artísticas en sí mismas, sino también para el trabajo de las instituciones que a su vez también exigen nuevas dinámicas en función de estas problemáticas. Yo trabajo con una Institución estatal que forma parte del Consejo de las Artes Visuales, integrado por el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales que es donde yo estoy, la Fototeca de Cuba y el Fondo de Bienes Culturales. Y esta Institución promueve las artes visuales en el sentido general, con un concepto de artes visuales amplio y en un espacio de múltiples enfoques. Las formas son múltiples. □



*Marquería de arte*  
Trabajos profesionales

- ◆ marcos dorados a la hoja
- ◆ bastidores entelados a medida
- ◆ todo tipo de molduras
- ◆ adaptaciones de marcos antiguos
- ◆ servicio de instalación en exposiciones

Horario continuo de 8 a 19 horas - Pablo de María 912, casi Lauro Müller - Tel: 410.47.78  
E-mail: marqueriadearte@hotmail.com

# El color de la vida (Tal parece que es hora de encender una alarma por el color...)

La primera película comercial en color, la Kodachrome de Kodak, data de 1935. La velocidad y la calidad de la película han mejorado, pero el principio activo básico, las capas sensibles a la luz, es el mismo.

|Dardo **Bardier**

Hace unos decenios se fundó el Grupo Argentino del Color. Hace unos años se fundó la Asociación Boliviana del Color. Hace unos meses se fundó la Asociación Chilena del Color. En muchos países hay asociaciones del color. En Uruguay aún no.

Entre nosotros muchos piensan que el color es algo superficial, sin importancia. Un agregado accidental sobre la realidad sustancial. No solemos conceder al color la importancia que otros pueblos le dan, como los mexicanos, bolivianos y tantos otros. Pero hace mucho tiempo que en otros países se considera al color como algo muy vinculado a sobrevivir y prosperar. Y lo estudian minuciosamente, con serios encares, desde los más duramente científicos hasta los más creativamente artísticos.

Mientras nosotros dudamos sobre si el color es o no es importante, otros hacen investigaciones, sacan provecho y nos dejan muy atrás.

Es bastante revelador observar quienes investigan el color.

Gran parte de las investigaciones más avanzadas sobre el sistema visual humano y animal se hace con fines militares. Dado

su carácter reservado, no se sabe qué tan grande es esa parte. El objetivo sería simple: "Yo te veo, tú no me ves, fin de tu historia". Ver mejor es un modo muy eficaz de ganar guerras. El color sirve para distinguir mejor y más rápido los objetivos, que por algo les llaman blancos. Y, como continuación del mimetismo de los animales, conveniente para cazar y no ser cazado, el color también les sirve para camuflarse, para que los otros no lo vean. Por ello les es imprescindible estar un par de decenios adelantados sobre todas las investigaciones civiles. Y de su difusión. Lo suficiente para asegurarse que cualquier enemigo sepa menos que ellos de estos temas. Sería muy difícil calcular a cuantos, en la historia de la humanidad, por el color se les fue la vida.

Quizá en nuestra vida cotidiana nos afectan más frecuentemente situaciones relacionadas con los mercados. En ellos el tema color no es tan de vida o muerte. ¿O sí? ¿Los publicistas desprecian usar el color como arma? Todos sabemos que el color es parte de las estrategias comerciales. El objetivo sigue siendo simple: "Yo sé cómo usar los colores para vender, tu no lo sabes, fin de tu historia". No es nada personal. Incontables

particularidades y usos del color y de otras características de la percepción humana se investigan y se experimentan minuciosamente para su explotación comercial. Quien no sabe profundamente de estos temas puede convertirse en un competidor menos. Si hace sus envases sin saber los últimos descubrimientos sobre los colores, puede perder ventas. Si quiere producir pero no logra vender quizá sea porque tus envases y propagandas no atraen con sus colores. Conviene saber qué color conviene en cada caso.

La lista de usos comerciales del color es interminable. Miles de millones de euros se gastan en colorear los envases y las mercaderías en casi todo el mundo. ¿Será un derroche innecesario del vendedor? ¿Por qué se gastaría tanta tinta de colores si el **color comercial** no fuese efectivo? ¿Es que la mercadería se hace para seres abstractos, o se hace para seres humanos? Los seres humanos, normalmente, consideran al color como algo que está muy relacionado con la esencia de lo que compran, lo esté o no lo esté. El color es un vendedor silencioso. Si nos dejan fuera de competencia, y no podemos vender nuestra producción para

comprar lo que necesitamos para vivir, y algunos de nosotros no sobrevive, ¿es menos muerte que en la guerra? Es claro que es diferente. Causa y efecto no salen en la misma foto. En los lugares desarrollados puede quedar una empresa fuera de mercado en una mercadería, pero suele aprender y regresa con mejor presentación de la misma mercadería. Suele ser un daño recuperable. Pero ¿Cómo podrían hacer los habitantes de un lugar que esté alejado de toda fuente de información e investigación? Puede que no tengan modo de saber por donde les viene el hambre, tan callando. Pero el color no sólo está en la competencia comercial. El color está en la producción misma. ¿Cómo saber si el grano almacenado está por podrirse? Por el color. ¿Cómo saber si es hora de cosechar? Por el color. ¿Cómo saber si el maíz está bien cocido? Por el color. ¿Cómo saber si el templado del acero está pronto? Por el color. ¿Cómo saber si un ladrillo es fuerte? Por el color. ¿Cómo saber la calidad de la fruta? Por el color. Hay miles de utilidades del **color productivo** que son investigadas. Y día a día aparecen nuevos descubrimientos. El color es de uso tan común que podemos llegar a creer que

fluorescentes. Muchos colorantes actuales NO son buenos para la salud. Suelen usarse sin suficiente tiempo de experimentación y de ensayo. El alimento coloreado artificialmente se vende más y mejor. Esto es lo que está sucediendo masivamente desde hace decenios, aunque nos cueste creerlo. No es un accidente aislado. No es una situación marginal, sin importancia. El color artificialmente agregado ya está en casi toda nuestra comida. Ya vimos que, en países lejanos, hasta la leche es adulterada con sustancias mortales. Una parte muy importante de la producción nacional se basa en que la leche sea blanca. Sin entrar a preguntar al lector si alguna vez en su vida tomó leche de vaca recién ordeñada, mayonesa hecha en casa, vino de sólo uvas. Parecería conveniente investigar más los **colores alimenticios**, los que nos ponen en la comida. La industria del mundo tiene un pilar muy bien asentado en el color. No en vano **la industria** alemana comenzó por los colorantes. No en vano **la Química** tiene su origen en los esfuerzos de colorear mejor y más barato. Uruguay podría vender más **cueros** y más caros si pudiésemos tener mejor control de

la investigación de fondo. Si sólo los uruguayos supiesen cómo hacer más eficaces mediciones del color complejo del cuero, entraría más dinero al país, y quizá los uruguayos fuésemos unos cuantos más, sin necesidad de emigrar.

Desde satélites, mediante los colores del suelo, empresas y militares del otro lado del mundo saben qué riqueza **mineral** hay bajo el patio de nuestra casa. O bajo nuestros campos. Y en el momento que vengán a comprarlos difícilmente nos digan porqué lo quieren.

Hay personas con **discapacidades** para ver el color. Si no las reconocemos podemos estarlas discriminando sin darnos cuenta. Si una persona no ve el rojo, pero en cada semáforo siempre es el de abajo, no hay mucho problema, cuando se enciende el de abajo se detiene. Pero si le avisan que corte el cable rojo de la bomba que tiene entre manos, es el fin de su historia. Es conveniente complementar las señales en color con otros tipos de señales.

También otros tipos de señales suelen complementarse con el color. Los científicos y los técnicos hace tiempo usan el llamado **"falso color"**, con el que tiñen



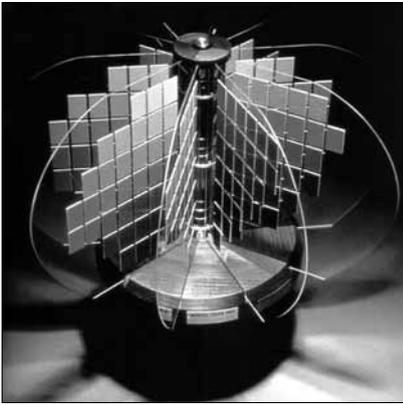
Por tradición, las ideologías se corresponden con colores. Hoy en día, Papá Noel viste los colores de la Coca-Cola pero sigue identificándose con la idea de la Navidad. Sin embargo, Papá Noel no siempre ha estado tan vinculado a la marca de refrescos: en un comienzo, su traje era de color marrón grisáceo. La Coca-Cola se apropió de un icono secular mediante la imposición de un esquema de color concreto (el rojo), transfiriendo así sus asociaciones a un producto corporativo.

ya sabemos de él todo lo que hay que saber. Pero esa creencia es totalmente falsa. El color atraviesa todas las profesiones dando indicios, a veces certeros, a veces erróneos, de la supuesta esencia de las cosas, pero si invertimos poco en estudiarlo, poco vamos a saber cómo.

Más de 3000 colorantes de alimentos están registrados sólo en Argentina. Hasta la carne se colorea para que luzca más jugosa. Los que exigen más colorido en las comidas son los niños. Hay comestibles

colores para sus texturas más complejas. Esos son los cueros más codiciados y mejor pagados: los que son un tanto irregulares, no los que parecen de plástico. La medición de los colores es toda una rama de la ciencia y los fabricantes pagan muy bien por ella. Pero las más tecnificadas mediciones fallan porque detrás de ellas no hay un buen conocimiento de cómo vemos los humanos un cuero de textura compleja. La producción se enlaza con la investigación científica. Toda nuestra vida se enlaza con

los gráficos, cuyas variables, de color no tienen nada. Y eso ayuda enormemente a detectar situaciones y leyes. Hay mil usos del color para describir variaciones que, en su origen, no son de color. En **la física nuclear** se usa la palabra *color* para algo que no lo es. En **música** ahora se usa el color para representar sonidos. Es posible que en la escritura de la música muy pronto se abandone el pentagrama y, mediante computadoras, apele a otros modos de notación, incluyendo el color. Ya hay músicos



Desde la antigua Grecia en adelante, los teóricos han buscado un orden sencillo y lógico para el espectro cromático. Sin embargo, la percepción del color es una cuestión compleja y confusa, como lo demuestra la forma irregular del árbol de Munsell, el modelo cromático moderno más prestigioso.

Las ideas de Itten sobre el color fueron y siguen siendo muy influyentes debido a la relación del teórico con la Bauhaus. Pese a reconocer que no podía ofrecer un análisis exhaustivo de la percepción del color, e incluso que resultaba imposible, su trabajo es riguroso y, ante todo, útil para el artista visual y el diseñador gráfico.



que hablan de "un poco más de amarillo en ese acorde".

Pero dejemos las aplicaciones prácticas del color comercial, industrial y de seguridad. Hablemos del color urbano, del **color social**. Resulta que en muchas ciudades del mundo se hacen análisis del color de la ciudad, edificio por edificio, cuadra por cuadra, barrio por barrio, y así de urbes enteras. Y se encuentran sorpresas. El color urbano resulta más relacionado de lo que

se creía con el funcionamiento concreto de la urbe. Y entonces se puede iniciar la recuperación social de un barrio usando pinturas de color. Y el color, algo considerado tan superficial, resulta que cambia el sentido profundamente humano del barrio, y puede hacer que funcione mejor, que sirva para vivir mejor en muchos sentidos, no sólo en el estético. Tras el color se esconden otros aspectos esenciales de la vida ciudadana. Experiencias en muchos lugares del mundo

se están afinando y dan grandes resultados, a muy bajo costo. Complejas operaciones urbanas comienzan por el color y ello les abre el camino para seguir por otros aspectos de la vida local. Los vecinos sienten la identidad comunal de su ámbito y desarrollan su apreciación del color. El color resulta ser algo más importante en nuestra vida ciudadana que... lo que parecía. En la **enseñanza del color** han surgido novedades radicales. La fineza en la apre-

Para apreciar el explosivo desarrollo del estudio del color, puede convenir revisar los temas de los trabajos de investigación presentados recientemente en algunos congresos, jornadas y seminarios, tales como Argencolor 2008 en Santa Fe y Luxamérica 2006 en Montevideo:

Sobre el color, como tema **científico**, se realizaron exposiciones sobre temas tales como: \*Medición y percepción visual del color. \*Comparativa y medición del color de monitores. \*Rupturas de simetrías debidas al color. \*Período crucial de sensibilización humana a las diferencias entre tonos. \*Alteraciones de la visión cromática. \*Adecuación de colores en los diseños gráficos y de objetos para destinatarios discromatópicos (que son ciegos a uno o más colores). \*Color y disciplinas: razón, emoción y sentido. \*Reconocimiento de patrones coloreados simétricos y asimétricos. \*Posibilidad de daño retinal causado por lámparas fluorescentes y diodos emisores de luz. \*Iluminación natural crepuscular. \*Efectos biológicos no visuales de la luz. \*El color y la oftalmología actual. \*Nuevas formas de clasificar la apariencia visual. \*Cambio periódico del color en reacciones químicas oscilantes. \*Comparación de color en la industria. \*Luz inteligente.

El color en los **alimentos**: \*Cambios en las propiedades ópticas de las frutas. \*El índice de color como medida de calidad de alimentos. \*Influencia de aspectos estructurales sobre la percepción del color y la apariencia de copos de maíz. \*El color como índice del estado de la conservación de las semillas. \*Caracterización colorimétrica de granos de mostaza blanca. \*Cinética del color en lácteos. \*Detección de materia extraña en el tabaco.

El color y la **enseñanza**: \*El concepto de lectura en la enseñanza del color. \*Influencia del color en la memoria de los niños. \*Sensibilización crucial a los colores. \*La enseñanza de la cesía en el contexto de la industria automotriz. \*Propuesta para la enseñanza del significado del color. \*Proyecto "Arte en juego-la danza del color". \*Analogías, estímulos auditivos e imágenes gráficas en color. \*Práctica de la mezcla de colores en la enseñanza de fotografía. \*Diseñando la enseñanza del color en Chile. \*Desarrollo de un proyecto de integración social por medio de la experimentación color. \*El lenguaje del color y su manipulación en las composiciones morfológicas. \*Bebidas y envases: enseñanza del color por superposición. \*El uso del color en locales escolares. \*La puesta a punto del espectro-foto-colorímetro como recurso didáctico. \*Cambios de color por tecnologías emergentes. \*Iluminación en escuelas brasileñas.

El color en el **diseño**: \*Envases y etiquetado de productos alimenticios. \*Retórica del color en el objeto de diseño industrial. \*Influencia del color en el diseño lúdico-didáctico. \*El lenguaje del color en la significación del diseño gráfico. \*Estrategias cromáticas en envases de productos alimenticios. \*Los signos cromáticos y sus estrategias. \*Análisis semiótico de la gráfica de productos alimenticios. \*Trasgresión versus tradición: el color como elemento diferenciador en envases. \*Influencia del color y el movimiento en la lectura de las páginas web. \*El color en el cyber, paleta de una representación de la tecnología. \*Criterios para la selección y aplicación de color en el diseño de las páginas web. \*Marca de municipio, imagen de la ciudad: variaciones del color. \*Cambios de color en los sintagmas visuales. \*Cromatipo, abstracción verbo-cromática en la identidad visual. \*Iluminación y accidentes. \*Semáforos LED en Brasil.

El color en la **arquitectura y urbanismo**: \*Emergentes cromáticos de un pueblo. \*El color en la vivienda social. \*Una experiencia de enseñanza de color urbano. \*El color como variable en la gestión de los espacios urbanos. \*El lenguaje del color en la condición urbana. \*El color en la construcción de la imagen urbana. \*El vitral, luz y color en los espacios contemporáneos. \*Percepción significativa del color del paisaje. \*El color como agente fenomenológico, análisis de sus problemas fisiológicos y psicológicos. \*Natural y artificial, significaciones de los colores en la ciudad. \*El valor patrimonial de la estructura cromática del paisaje urbano. \*Color ambiental del paisaje rural de Córdoba. \*El color ambiental de Tucumán. \*El color en la recreación nocturna. \*Elección del color en mezclas de cemento pórtland. \*Registro cromático de la ciudad de Valparaíso. \*El color como atributo de la forma arquitectónica. \*Reconstrucción cromática de un barrio. \*Arte público, el color en el espacio urbano. \*Factor de visión del cielo urbano. \*Polución luminosa rural.

\*El color en **arte y cultura**: \*El color y el transcurso del tiempo en la pintura. \*El rol del color en la representación de lo irreal. \*El rol del color en la alerta, la memoria y el tiempo de reconocimiento visual. \*Los colores en la guerra: Iraq ojo por ojo. \*El rol del color en la imagen corporativa. \*Colores del novecientos. \*El color en la cultura de los inmigrantes. \*Ética del uso de los colores. \*El uso expresivo del color en el cine. \*Tableros cromáticos. \*Ecología y color en la obra de Hundervasser. \*Color y sonido. \*Hacia una cesía virtual. \*El color en la restauración de pinturas murales. \*El color en la señalética. \*Colores y accidentes de tránsito. \*Contaminación lumínica.

Y así sigue.

ciación de las leves diferencias entre tonos de color se construye orgánicamente en un período crucial de la infancia (quizá de los 6 meses a los 8 años). Si el niño vive en una ciudad rica en azules, probablemente para toda su vida distinguirá más variedad de tonos azules. Si su ciudad es gris, probablemente distinguirá más variedad de grises y quizá poca variedad azules. Para toda la vida. Los edificios de Montevideo se hicieron grises en épocas en que las revistas de arquitectura que nos llegaban eran blanco y negro, y así resulta muy probable que muchos adultos actuales, que fueron niños en una ciudad gris, gusten de los grises. Hasta los ómnibus serán grises. Las túnicas blancas. Y los zorros se camuflarán de gris.

Nuestro **paisaje rural** es, y ha sido siempre, en colores. Un buen botánico puede distinguir de qué especie es un árbol a kilómetros de distancia, según su color estacional. En España se ha estudiado el color de su paisaje y se ha llegado a conclusiones que permiten saber qué especies vegetales plantar, según sus colores, para mejorar su estética. Lo cual puede ayudar a cambiar el paisaje para que sea más atractivo. Lo cual puede ayudar a traer millones de turistas. Si queremos **turismo**, debemos saber del color.

Conocemos el alejamiento y otros rasgos de los **astros** por su espectro de color.

Se puede hablar del **hablar de los colores**.

¿Qué es un color en las palabras, y qué es un color en las sinapsis? ¿Cómo filtramos y compensamos los colores? ¿Cómo procesamos los colores con nuestras capacidades oculares y neuronales? ¿Cuántas causas objetivas del color se han descubierto? ¿Qué

tanto nos dicen los colores, **de la realidad** atendida? ¿Qué pistas nos dan los colores para una nueva teoría del conocimiento? La investigación de los colores está afectando las bases mismas de nuestra concepción de la realidad.

Estas asociaciones, grupos, instituciones, organizaciones (si bien no suelen gubernamentales, las universidades suelen dar fuerte apoyo a las instituciones de estudio del color), son amplias, pluri-disciplinarias. Incluyen a toda la variedad de los que trabajan con el color. Científicos, artistas, biólogos, sociólogos, publicitarios, medidores, técnicos, pintores, acuarelistas, vitralistas, dibujantes, oftalmólogos, decoradores, tintoreros, filósofos, arquitectos, urbanistas, planificadores, vidrieros, industriales, comerciantes, diseñadores, y muchos otros. Es decir, todos los que, con espíritu abierto al conocimiento bien fundado, quieren saber más del color.

En otros países las asociaciones del color son muy activas, tienen sus cursos propios, organizan congresos con cientos de ponencias al más alto nivel, hacen publicaciones de primera línea, orientan la enseñanza del color, investigan, favorecen las investigaciones, son foros donde se dialoga del color, de la cesía, de la forma. Como si fuesen mares territoriales en los cuales la ciencia y el arte del color pueden alimentarse y desarrollarse. Estas agrupaciones se integran en la Asociación Internacional del Color (AIC), organismo mundial de investigación y establecimiento de criterios generales.

En la población, y aún entre los especialistas, subsisten teorías del color sin mucha base científica. O con una base que hace

decenios se ha demostrado que no es totalmente correcta. La investigación del color no ha terminado. Aunque solemos creer que estamos al fin de la historia de todo lo que se puede saber sobre el color, cuando se investiga duro, sin prejuicios, pronto se nota que no estamos más que en los primeros balbucesos. Aquí, y en otros países, hay bibliotecas muy respetables que sólo disponen de libros con información obsoleta sobre el color, desconociendo los descubrimientos biológicos, neuronales y de comunicación, que atropelladamente están emergiendo, sobretodo en los últimos cuatro decenios. A muchas bibliotecas les llega tarde, mal o nunca la mayor parte de los mejores estudios sobre el color. A veces, ni siquiera tienen el mejor libro del mejor autor de cada época. Nuestros jóvenes pueden estar estudiando libros atrasados que les inculcan mitos sobre el color. Un día van a enseñar lo que no es cierto. Quizá en la enseñanza del color estemos más de medio siglo atrasados. ■

## INÉDITO ENCUENTRO DE MÁS DE 300 CHILENOS POR EL COLOR EN VALDIVIA

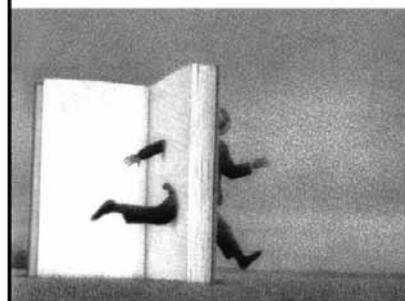
### Se constituyó la Asociación Chilena del Color.

En la ciudad de Valdivia durante los días 25 y 26 de septiembre se ha realizado, en la Universidad Austral de Chile y organizado por el Instituto de Arquitectura y Urbanismo, el primer Seminario de Color, que convocó ampliamente a arqueólogos, artistas, arquitectos, diseñadores, físicos, docentes, empresarios y estudiantes provenientes de distintos puntos del país y del extranjero. El destacado físico, Dr. Willy Gerber, se refirió al fenómeno visual señalando que "nuestros ojos, más que ver la realidad, son herramientas para comprender nuestro medio y sin su filtro, ésta realidad sería mucho más triste".

Entre los panelistas se contó con la participación de Eduardo Vilches, maestro del color de muchas generaciones de estudiantes de las artes en Chile, y Francisco Méndez, artista y teórico del color, ambos con más de 50 años de experiencia. También los arquitectos Humberto Eliash y Roberto Martínez, expusieron los resultados de integrar el color a sus obras.

Con la participación del Presidente de la Asociación Internacional del Color (AIC), José Luis Caivano, se dio inicio a la constitución de la Asociación Chilena del Color, que persigue sumar a todos quienes vean en el color posibilidades de investigación, creación y desarrollo. Elisa Cordero, organizadora de este evento, señaló: "Este es un momento histórico del color en Chile, durante este seminario se han creado las redes que en adelante nos permitirán como asociación, relacionarnos con grupos de color en otros países".

## LIBROS DE ARTE



Historia del arte, Estética, Arquitectura, Fotografía, Arte Contemporáneo, Teatro, Bellas Artes, Pedagogía del arte, Diseño

-  Rastreo de títulos específicos
-  Búsqueda Personalizada
-  Lo llevamos a su casa, taller o lugar de trabajo

librosclau@adinet.com.uy

099 486 156

Presentando "La Pupila",  
10 % de descuento

**Arte y falsificación en América Latina.**

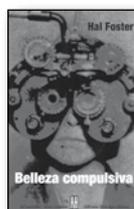
Daniel Schávelzon.  
Fondo de Cultura Económica,  
Buenos Aires, 2009.  
298 pp.



El autor (Buenos Aires, 1950) plantea una serie de preguntas relacionadas a la falsificación y el tráfico de obras de arte, entre otras ¿Qué es lo falso y que lo auténtico?, ¿Qué rol desempeña el mercado de lo falso en el arte?, y ¿Cuál es la responsabilidad de los museos? Divide su análisis en una primera parte con definiciones de tipo teórico; por ejemplo, la falsificación como tema de estudio, incluido lo falso en arqueología y paleontología. Una segunda parte está dedicada a las falsificaciones en América Latina, en la que en relación a Uruguay cuestiona que el antropólito y los zoolitos hoy mostrados en el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI) sean "originales". Schávelzon asegura que se considera por "consenso absoluto" que al menos la mitad de la totalidad de los productos culturales del pasado son falsos. También afirma, entre otras cosas, que la Venus de Milo fue alterada en el Museo del Louvre para que pareciera diferente. En varios de los casos que analiza se remite a fuentes citadas en notas al pie de página, aunque la impresión es que las mismas fueron elegidas para confirmar una interpretación que, por momentos, resulta exageradamente especulativa. **PdC**

**Belleza compulsiva.**

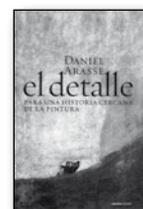
Hal Foster.  
Adriana Hidalgo editora,  
Buenos Aires, 2008.  
346 pp.



Foster realiza un análisis crítico del surrealismo, especialmente del grupo de hombres que lideró el movimiento entre 1924 y 1939, a partir del supuesto de que el movimiento era visto como basado en el amor y la liberación, como André Breton quería que se lo viera. El autor afirma que el surrealismo, en cambio - y debido a la relación con el psicoanálisis- era regido por la idea de lo siniestro y el instinto de muerte. Las obras de Ernst, de Chirico y Giacometti son caracterizadas como un arte con ambiguos efectos curativos y destructivos, mientras que las muñecas de Hans Bellmer serían ejemplos extremos de sado-masochismo y muerte. A los planteos sobre las experiencias traumáticas de esos artistas, Foster agrega la dimensión de los traumas de la sociedad capitalista, lo que ejemplifica con las figuras surrealistas del autómatas y el maniquí, a partir de las que el cuerpo se vuelve máquina o mercancía. Finalmente, basándose en un análisis de tipo freudiano, el autor rebate las pretensiones de liberación erótica de los surrealistas cuando remarca las determinaciones heterosexistas del movimiento, una característica que fue blanco de las críticas de los movimientos de liberación sexual de las décadas de 1960 y 1970. **PdC**

**El detalle. Para una historia cercana de la pintura.**

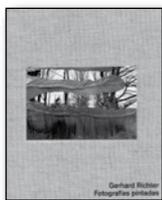
Daniel Arasse.  
Abada Editores,  
Madrid, 2008.  
418 pp.



Profundamente arraigado en la tradición académica francesa, el texto incursiona en el estudio del detalle pictórico, el que es considerado "un nuevo campo de la historia de la pintura". La idea es mostrar ejemplos de detalles que, para el espectador que se da tiempo para estudiar una obra, serían "recompensas" que agregan elementos a la valoración del conjunto. El autor subraya que el estudio del detalle debe hacerse con equilibrio, para no llegar a sustituir el estudio de la totalidad de la obra en cuestión. Los innumerables ejemplos estudiados son tomados de un periodo histórico que abarca desde el final de la Edad Media hasta el último cuarto del siglo XIX, razón por la que se mantiene en el campo de la pintura figurativa, sin incluir las expresiones de lo no-figurativo específicas del siglo XX. El interesado puede así descubrir elementos pasados por alto y dejarse sorprender por detallados análisis iconográficos en un sinfín de obras de artistas tan variados como Andrea Mantenga, Alberto Durerro, Caspar David Friedrich, William Turner, Eugène Delacroix y Édouard Manet. Estudios que van del grado de realismo de la figura de un león al significado de las trampas de madera fabricadas por San José en su taller. **PdC**

**Gerhard Richter: Fotografías pintadas.**

VV.AA. Catálogo de la exposición del mismo nombre editado por Markus Heinzlmann. La Fábrica Editorial, Madrid, 2009. 392 pp.



Este catálogo, publicado en ocasión de la muestra individual organizada por Fundación Telefónica con motivo de PHotoEspaña 2009, recoge más de trescientas imágenes de pequeño formato del artista visual Gerhard Richter (Dresden, Alemania, 1932), de quien se exhibiera recientemente obras suyas en nuestro país (muestra "Sinopsis", MNAV, marzo 2010). Las imágenes seleccionadas aluden a instantes cotidianos e íntimos de la vida del artista (vacaciones, escenas familiares, paseos, encuentros) y que han sido descartadas para el álbum familiar. Además de imágenes propias, Richter también utiliza fotografías cedidas por desconocidos, y tanto en unas como en otras el célebre artista germano interviene mediante diversas técnicas de sobrepintado. En algunas arrastra cierta parte de la fotografía por la pintura provocando que en la capa de óleo se formen sugestivos líneas y dibujos; otras son sumergidas en laca diluida o salpicadas con gotas de pinturas. El resultado, entre la consecuencia fortuita producida por el azar y el control riguroso del autor, reconstruye el significado de la imagen y difumina, en algunos casos, las líneas de separación entre lo fotografiado y el trazo abstracto de la pintura. **O. L.**

**Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción.**

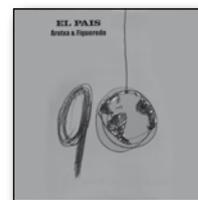
John Gage. Ediciones Siruela (La biblioteca azul, serie mayor), Madrid, 1993. 336 pp.



**Color y Cultura**, de John Gage (también autor del ya clásico "El color en el arte"), es un exquisito e ineludible texto sabiamente ilustrado y orientado a develar la simbología del color bajo todas sus formas, incluso en su relación con los oficios y la construcción. El estudio, que toma como base la historia del arte, despliega lo que anuncia su subtítulo: La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción. Simbología, mitología e iconología son examinados bajo el estudio de Gage, quien hace desfilar términos, conceptos y teorías (desde los griegos hasta nuestros días), el cromatismo en los mosaicos bizantinos y las ornamentaciones del Islam, los vitrales góticos inspirados en la filosofía neoplatónica de la luz, y los significados en la heráldica. El sonido del color, el color como sistema, el color como movimiento; de Leonardo a De Stijl y la Bauhaus, pasando por Delacroix y Seurat, el autor fija episodios de interés imperecedero, como la fascinación por el arco iris y las cualidades naturales de los pigmentos. **O. L.**

**El País: Arotxa & Figueredo.**

Prólogo de Guillermo Scheck. Ed. Talleres gráficos de "El País". Montevideo, 2008. 180 pp.



Con motivo de haberse celebrado en 2008 el noventa aniversario del diario **El País**, la empresa periodística editó este volumen con caricaturas de Rodolfo "Arotxa" Arotxarena (Montevideo, 1958) y textos del periodista Marcello Figueredo (Montevideo 1966). El lujoso volumen rescata noventa de los muchos y variopintos protagonistas públicos que desfilaron bajo el reconocible trazo de Arotxa y que fueran publicados oportunamente en el periódico capitalino. A los emblemáticos Carlos Gardel, Obdulio Varela, Aparicio Saravia y José Batlle y Ordóñez se le suman, entre otros, Pedro Figari, Páez Vilaró y Manuel Espínola Gómez, magnificados en esta oportunidad por el amplio espacio de impresión (las figuras respiran en el generoso plano blanco del papel). Sugestivas viñetas acompañan el dicepoliano escaño de personajes mientras los breves textos ilustran cada una de las imágenes. Si bien es un trabajo a "cuatro manos", la solvencia de un trazo gestual, controlado y depurado (en grafito, acuarela, pastel y técnica mixta) es el gran protagonista del presente trabajo. Un homenaje de lujo para una parte del periodismo gráfico, así como para la Caricatura (con mayúsculas) producida en nuestro país. **O. L.**

# LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

## SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017

### Arte Club - Taller de artes visuales

EXTENSIÓN CURRICULAR, CENTRO DE CONFERENCIAS, SALA DE EXPOSICIONES Y CLASES PERSONALIZADAS DIRIGIDAS AL INTERÉS DE CADA ALUMNO. TALLERES DE GRABADO, ÓLEO, ACUARELA, DIBUJO, TÉCNICAS MIXTAS Y TALLA EN MADERA.

DOCENTES: JOAQUÍN AROZTEGUI - PEDRO DA CRUZ - ALDO CURTO - CARLOS FANDIÑO  
PILAR GONZÁLEZ - OSCAR LARROCA - FERNANDO REVELLES



CUPOS ABIERTOS TODO EL AÑO - LAURO MÜLLER 2015. MONTEVIDEO - TEL.: 410.60.61. WWW.TALLERARTECLUB.COM



## La Marquería

Diana Saravia



### MARQUERIA - GALERIA DE ARTE - CUADRERIA

En LA MARQUERIA le ofrecemos un especial servicio para enmarcar todo tipo de obra de arte. Tenemos para brindarle todo tipo de enmarcado para sus cuadros y marcos, con estilos, colores y formas exclusivas. También podemos asesorarlo en la compra-venta de obras de arte nacional o extranjera. Contamos con más de 10 años de experiencia.

Carlos Quijano (Ex Yi) 1288 bis. - Tel. 9018401. Montevideo, Uruguay  
lamarqueriacuadros@hotmail.com www.lamarqueria.com



LIBERTAD  
Libros  
Casa de Arte

- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones • arte contemporáneo
- pintura • escultura • arquitectura • moda • fotografía • diseño
- cerámica • ensayos sobre arte • revistas y publicaciones de arte
- arte para niños

Descuentos especiales

Libertad 2433, Montevideo  
Telefax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com

# FOTOGALERÍA A CIELO ABIERTO

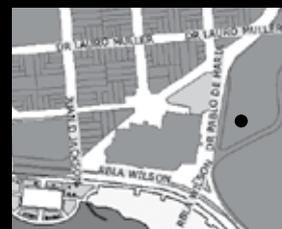


Parque Rodó - Pablo de María y Rambla Wilson. Accesible las 24 horas.

La **Fotogalería a cielo abierto** del Centro Municipal de Fotografía (CMDF) es un espacio destinado a exposiciones fotográficas al aire libre que puede visitarse sin limitaciones de acceso y horarios todos los días del año.

Su apertura coincide con el objetivo principal del CMDF, que consiste en dar amplia difusión a la Fotografía en sus diferentes vertientes y expresiones y con la política de la División Espacios Públicos, Hábitat y Edificaciones tendiente a recuperar los parques de la ciudad, devolviéndoles su dimensión social y cultural.

En esta fotogalería se muestran trabajos de autores seleccionados a través de una convocatoria abierta dirigida a residentes en Latinoamérica y exposiciones invitadas.



El Centro Municipal de Fotografía, creado en 2002, es una Unidad perteneciente a la División Comunicación de la Intendencia de Montevideo. Entre otras actividades, custodia un acervo en permanente crecimiento, actualmente compuesto por aproximadamente 100.000 fotografías históricas que abarcan imágenes del período 1840-1990, y 15.000 fotografías contemporáneas que datan de 1990 hasta el presente. Actualmente unas 8.500 fotografías históricas están a disposición del público.



San José 1360 - Tel: +(598 2) 19501219 - Lunes a viernes de 10 a 19 hs. Sábados de 9.30 a 14.30 hs.

E-mail: [CMDF@imm.gub.uy](mailto:CMDF@imm.gub.uy) - Web: <http://CMDF.montevideo.gub.uy> - Blog: <http://indexfoto.montevideo.gub.uy>