



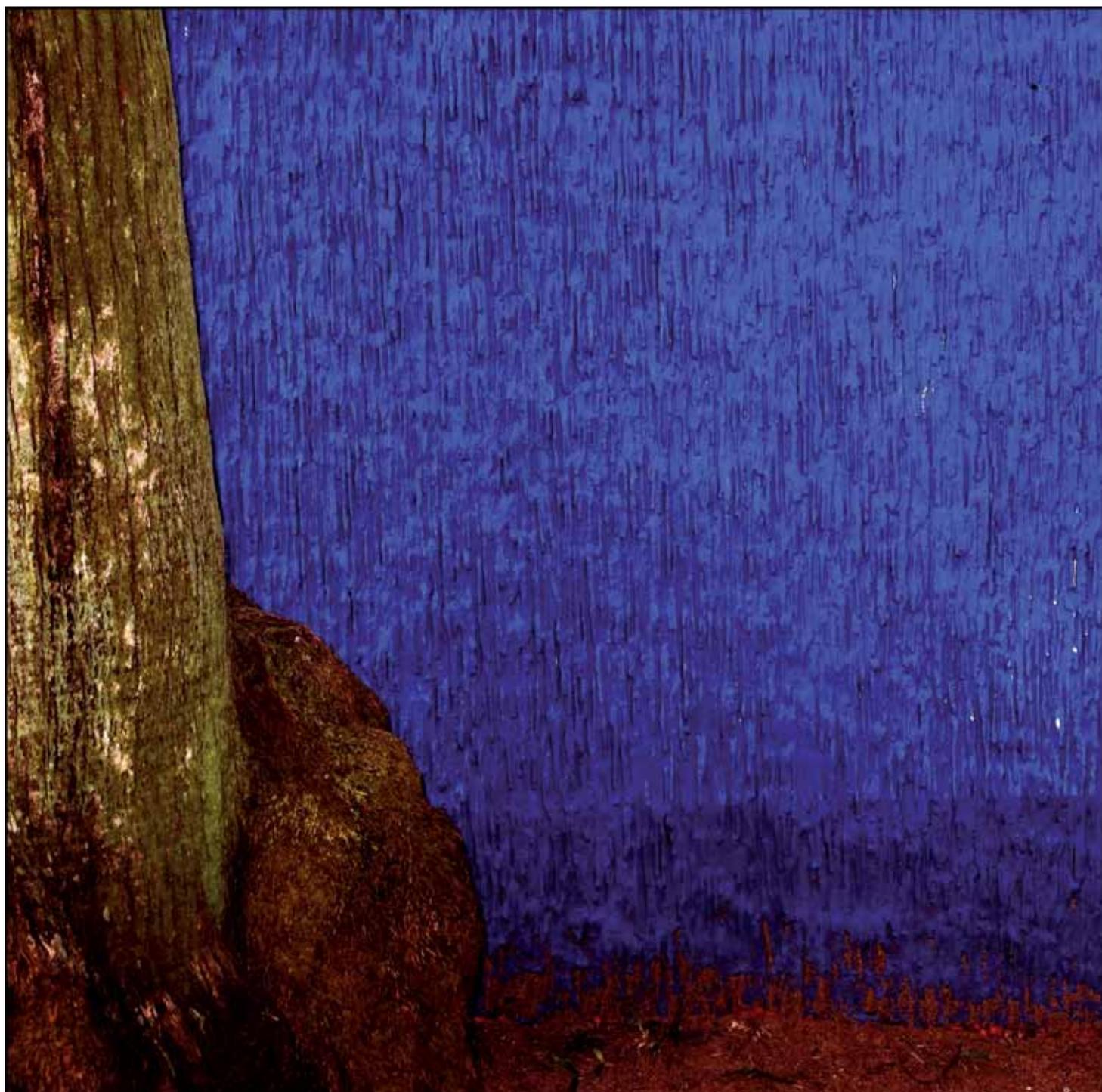
Uruguay Cultural **LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA**

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto premiado por el Fondo Concursable para la Cultura - MEC

**Anhelo Hernández / La dama del gorro frigio /
Diane Katsiaficas / Rodolfo Fuentes /
Ken Robinson: Las escuelas, ¿matan la creatividad? /
Arte digital / Fotografía / Grafías /**



- 3 Entrevista a Diane Katsiaficas
- 8 Elegía a Anheló Hernández
- 11 Las escuelas; ¿matan la creatividad?
- 14 Con Rodolfo Fuentes:
un ser curioso y experimentador
- 21 Arte digital:
algunos comentarios personales
- 24 La dama del gorro frigio visita
el Museo Blanes
- 26 La fotografía:
no ves que todo es mentira
- 30 Grafías



Uruguay / Año 3 / N° 14 / octubre 2010
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

staff / Colaboran en este número

Sonia Bandrymer (Montevideo, 1958). Docente de Historia, educadora e investigadora. Ha sido Coordinadora Gral. del Museo "Juan Manuel Blanes" y del MAPI. Miembro del comité científico de las publicaciones de la Cátedra María Luisa Bemberg de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo Mendoza (Argentina). Directora de Agendarte. Becaria de la Escuela Internacional de Yad Vashem en Jerusalén. Escribe para **El País Cultural**.

Marcos Ibarra (Uruguay, 1958). Artista visual, escritor. Estudió con Dumas Oroño, Guillermo Fernández, y participó en el Club del Grabado Montevideo en los años '80 (Nelbia Romero, Ana Ticornia, Alvaro Cármenes). Libros publicados: **Los Mutantes** y **Odiario**, ambos editados por Yaugurú.

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. A realizado muestras individuales y colectivas en nuestro país y en el exterior. Participó como ilustrador, diseñador y periodista en varias publicaciones nacionales. En la actualidad es co-director y editor de la revista del **Socio Espectacular**.

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica 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.

Carlos Rehermann (Uruguay, 1961). Arquitecto, escritor, dramaturgo y periodista cultural uruguayo (prensa escrita, radio y televisión). Ha publicado varias novelas y sus obras de teatro *Conferencia del explorador*, *Congreso de sexología*, *Minotauros* y *A la guerra en Taxi*, fueron llevadas a escena por Teatro del Umbral en ciudades del exterior. Dirigió la editorial *H Editores* y es docente en el campo de la percepción visual.

Joseph Vehtas (Uruguay, 1934) Artista visual, escritor. De sólida formación académica, ha demostrado una particular sensibilidad para decodificar conductas y emociones. Autor de **La invención del tiempo** (poemas) y **El exilio de Dios** (novela). Ha logrado la plena captación del fenómeno estético, del cual se ha ocupado en diversos ensayos. Escribe para el mensuario **Relaciones**.

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 SALTO, 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.





Diane Katsiaficas: lo importante es la **idea**

Diane Katsiaficas es una artista estadounidense de origen griego, mixtura que explica una personalidad cálida, expresiva y didáctica. Su trabajo se caracteriza por la utilización un lenguaje multimedia para la concreción de sus creaciones, que en su mayoría giran sobre un eje temático y un abordaje previo que tiene un carácter de investigación científica, dejando constancia de su formación en el área de la Química. Asimismo, desarrolla una intensa actividad docente, es profesora y consultante en el Departamento de Arte de la Universidad de Minnesota, y especialista en Arte y Teoría Contemporánea, Arte y Cultura Griega, Dibujo, Dibujo Digital, Instalación, y Técnicas Mixtas. Fue becaria Fullbright en dos oportunidades y obtuvo la Beca de la Fundación Mc Knight en Arte Interdisciplinario. Claudia Anselmi ofició de nexo para la concreción de la entrevista, aportando su conocimiento de la forma de trabajo de la colega americana a partir de una relación que las conectó a ambas participando del proyecto "Partners of América", circunstancia que llevó a la artista uruguaya a dar talleres y charlas en la Universidad de Minnesota. Es a partir de esa experiencia que se establece la conexión de Diane con la Escuela de Bellas Artes, dando como resultado un proyecto de intercambio de alumnos y profesores de ambas instituciones (en su última estadía viajó acompañada de cinco estudiantes y un profesor adjunto). En la charla que transcribimos a continuación, tratamos de hurgar en las motivaciones que impulsan su labor creativa, en los parámetros que rigen su quehacer como docente y en las impresiones que le dejó su visita acerca del arte de nuestro país.

|Gerardo **Mantero**

En la conferencia que diste en la Escuela Nacional de Bellas Artes dijiste algo como –tu me corregís si no es correcto– que cuando se presenta la obra de un artista, se está cambiando el mundo.

¿Podrías desarrollar ese concepto?

Sí. Recientemente intervine en un proyecto sobre las mujeres y sus derechos al agua. No fue sólo una exposición sino que fue todo un desarrollo de diversas actividades. La crítica Lucille Lepark, por ejemplo analizó

trabajos de artistas de la década del 70', como Sol Lewitt o Eva Hesse. Incluso entre las que integraban esa exposición había una profesora de física que contaba como la perspectiva de su trabajo en ciencia determinaba su vida como adulta. Hablaba para setecientas personas y planteaba que, a partir de ese trabajo, la gente podía comenzar a entender cómo modificar la realidad. Es muy importante que la idea pueda viajar. No el trabajo pero sí la idea. Para que cada



país, cada ciudad, cada pequeño pueblo, acceda a la información que reunimos y puedan organizar exposiciones con este tema en sus comunidades. Vemos las cosas a través de los ojos pero no a través de las palabras.

Esta idea del arte como factor transformador de la sociedad deviene de la modernidad y en la posmodernidad esa idea fue mutada por un arte que nos habla de la cotidianeidad, como el arte relacional. ¿Qué opinión te merece ese quiebre?

Para mí el arte posmodernista tiene mucho que ver con el arte para uno mismo, sin relación con los demás y con Joseph Beuys esa idea de postmodernismo se quiebra, en cuanto a que se puede utilizar cualquier tipo de material y también con la idea de que cada arte tiene que ver con su país de origen y sus relaciones culturales. Incluso tiene que

ver con la pretensión de no ser un arte elitista. Es un tema muy profundo y pienso que la sociedad e incluso el capitalismo, asume y asimila cada idea como un producto de consumo.

¿Cuáles fueron tus motivaciones para conocer al Uruguay?

Yo estaba muy interesada en venir a Uruguay, no solo por la generosidad de las personas, sino por la cantidad de artistas que hay. Es quizás por eso que no hay una tradición de gente que colecciona arte. La gente no fue contaminada por la obsesión de la competitividad, sino que existe un proceso más colectivo, incluso con la manera en que los artistas se prepararon. Es muy interesante ver como en el Uruguay se formaron muchos artistas sin una escuela y es muy significativo que muchos artistas

hayan abierto sus talleres para compartir sus saberes con otras personas.

El crítico americano, Donald Kuspit plantea, a propósito del "arte provinciano", definiciones que se puede aplicar al Uruguay. Dice que en las pequeñas comunidades donde el mercado no incide de manera determinante, el arte emergente de esa casi excentricidad, puede revivir el espíritu primigenio de las vanguardias: un arte crítico sin ataduras.

Sí Kuspit es muy interesante y difícil de leer. En este mismo instante tu puedes ver la exposición que [Rimer] Cardillo está realizando en Budapest, pero el problema es que de esa manera solo consumimos la imagen, no estamos comprendiendo el contexto. El verano pasado tuve una experiencia muy buena: artistas mujeres, en diferentes períodos de sus vidas y con trabajos muy diversos, expusieron en un lugar muy pequeño en el interior de Grecia. Un pueblo de trescientas personas que se llena de turistas en el verano. ¡El día de la inauguración había setecientas personas! El zapatero y su hermana iban todas las noches a ver la exposición. Él llevaba fotos de sus zapatos y la gente se interesaba en ellos. Yo mostré libros en griego sobre los olivos. La gente se reconocía mucho en ellos, los campesinos se veían ahí porque ese era el cultivo de la zona. Precisamente de eso se trata nuestro trabajo: he aprendido mucho con ellos y ellos también aprendieron de mí. Las personas de la región hacen una cerámica para turistas y yo les llevé libros de cultura bizantina para que pudieran sacar los diseños. Trabajo con ellos para ayudarlos y en el resultado final ya no podemos determinar quién hizo cada cosa.

Leí en tu currículum que realizaste "estudios en los Balcanes de la narrativa visual en restos de frescos bizantinos y de los Balcanes, visual e histórico teatral".

¿Podrías explicar con mayor amplitud qué significado tienen estos estudios?

La primera vez que fui a los Balcanes fue en 1977 y después volví en 1987. Fue antes de que cayera el muro y estuve además en Rumanía, Yugoslavia, Bulgaria y Turquía. Fui también a Albania específicamente a ver los frescos bizantinos pero no había demasiado. Me considero a mí misma como una contadora de historias, que es algo que descubrí con los mosaicos bizantinos. Me interesó mucho la forma en que las personas que no podían leer, eran capaces de seguir una historia y aprender mucho del cristianismo a partir de las obras de arte. Son documentos sobre toda una manera de pensar de la comunidad. Si ponías una imagen de una vaca al lado de la imagen de una casa tú podías deducir que la vaca



"Obra digital".

vivía en la casa, pero si ponías la vaca en el campo y la casa en la ciudad, concluías que la vida era diferente de esa manera. Esos símbolos y contradicciones, eran una especie de catarsis que podían desprenderse de esas imágenes. Era como un mundo visual adentro de la estructura arquitectónica. Quise compartir estas observaciones como docente y como creadora.

¿Por qué lo teatral?

Bueno, el teatro es Historia. Y también cuenta una historia. Si tú miras hoy por hoy el teatro y ves el trabajo de Marina Abramovic que es un artista performática. O el de [Emir] Kusturica. ¿Te acuerdas del film "Tiempos de gitanos" cuando la caja

está yéndose? Esa idea de los detalles, la contradicción, la yuxtaposición... ¿Y en la escena del agua, que hay una hipérbola? Yo pienso que el arte norteamericano no sabe, no entiende y solo ve la tragedia. Beuys trabaja la tragedia a través de la metáfora y también desarrolla la metáfora. Sí estás trabajando sobre las razas, tu color, mi color... eso puede ser un retrato. Eso es la sinéctica, cuando la parte de algo se transforma en el todo. Cuando algo no está relacionado con la idea viene junto con otras cosas y crea una idea nueva. El barco que gobierna. El gobierno puede transformarse en el barco. Si tuviéramos a alguien caminando sobre el agua, ¿que significaría eso? ¿Significa que tu presidente puede ca-

minar arriba del agua? Tal vez sí. Para mí las películas de Theo Angelopolus son teatro.

En Estados Unidos sos titular de una patente para la estructura de recreo.

Sí. Hice una escultura para un festival de primavera en Seattle. Era una estructura de recreo de forma tubular realizada con materiales reciclables y flexibles. Adentro la llenamos con piezas, como almohadas gigantes. Rojo, verde, anaranjado, era como un enorme arcoiris en el que los niños podían subir y bajar. Fue un éxito rotundo. Alguien me dijo que tenía que patentar eso y yo pregunté: ¿para qué? Me dijeron que podía venderlo a una empresa de juguetes. Poco después un grupo de abogados que

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**



"Instalación".

trabaja con artistas de manera voluntaria me dijo: vamos a ver si podemos patentar esto, y lo hicieron como un experimento. Cuando tú patentas algo tienes que detallar la idea muy minuciosamente. Ellos presentaron el diseño con muchas opciones y nos fue otorgada la patente.

¿Y que objetivo tiene patentarla?

Recibí un documento de la Sociedad de Inventores Americanos. Son muy pocas las mujeres que patentan cosas. Cuando fui a la Universidad no entendía por qué todos estaban tan orgullosos de que una mujer tuviera un patente de inventora. Los artistas hacemos que todo adquiere significados diferentes. Distorsionamos las cosas pero tenemos que mirar también su parte práctica.

Los diferentes Estados norteamericanos muchas veces tienen leyes referidas a su lugar. En cuanto a la educación y la Universidad de Minnesota, que es donde tu trabajas: ¿cómo es el encare educativo y qué relación tiene con el resto de los Estados Unidos?

En los Estados Unidos hay universidades públicas y privadas. A mí me gusta trabajar en las públicas y especialmente en el Departamento de Arte porque puedo estar en contacto con muchos estudiantes que

no tienen el privilegio de poder ir a una universidad privada. En mi Universidad, los alumnos tienen muchísimas facilidades, y lo que hace la diferencia es que esa facilidad está financiada por el Estado de Minnesota. No todas las escuelas tienen ese tipo de beneficio.

¿Qué objetivos persiguen en cuanto a la educación? ¿El de formar artistas o que los alumnos manejen herramientas que tienen que ver con el arte para luego ser, entre otras facetas, espectadores o curadores?

Queremos que la gente piense de forma creativa. No es una Escuela de Bellas Artes y tampoco están en la carrera de arte. Esa es la gran diferencia. El Departamento de Arte está dentro del Colegio de las artes liberales y hay muchas materias. Dentro de la Universidad están Química, Ingeniería, Agricultura, Medicina y Veterinaria. Están todas las facultades cerca y allí también se dicta Historia, Ciencias Políticas, Inglés, Portugués, Español, Arte, Música.

Claudia Anselmi:

La idea es darles una formación integral y apostar a la creatividad. Yo me quedé muy sorprendida por esto: tú estás en Ingeniería pero tenés interés por la fotografía y entonces puedes ir a la Facultad

de Arte y hacer un semestre de fotografía y eso son créditos para tu carrera.

Yo no tengo estudiantes que sólo estudien conmigo sino que vienen de otras áreas a hacer, por ejemplo, grabado. Dentro de la Escuela hay fotografía, grabado, cerámica, escultura, dibujo, pintura, arte digital. La organización es diferente en cada Estado, y el programa de arte está cambiando porque ya no es algo básico o enfocado exclusivamente en una disciplina, sino que están todas las artes interrelacionadas. Al final de la carrera terminan por manejar todo. Hay algunas materias que son bidimensionales, otras que son tridimensionales, y hay cosas que son perecederas y en movimiento, como la performance, el happening, el dancing, la instalación.

Hablando de diversidad de técnicas, uno de los elementos que te caracterizan es utilizar diferentes medios para expresarte. ¿Primero está la idea o el material te sugiere la idea?

Yo soy química pero siempre hice arte. En la Universidad estudié química. Esto me lleva a que siempre comienzo por la hipótesis, la experimentación, el análisis y luego la conclusión. Me baso mucho en esa premisa. Digamos que aplico el método científico, y experimento mucho. Para mí la cuestión principal no es el objeto sino que es la idea.

¿Podrías explicar cómo se está realizando el intercambio entre la Universidad de Minnesota y la ENBA? ¿Qué has observado en cuanto a la enseñanza del arte en el Uruguay y qué piensas de lo que has visto en materia de arte aquí?

Son maneras muy diferentes. Con algunas coincidencias, todos los estudiantes de aquí y todos los de Minnesota tienen que trabajar. En Minnesota los estudiantes, a pesar de estar en una escuela pública tienen que pagarse la carrera, alrededor de doce mil dólares anuales. En la privada pagan cuarenta mil dólares. Lo que yo observé aquí es que todos los estudiantes de Bellas Artes trabajan y luego van a la Escuela a las tres o a las cinco de la tarde. En Estados Unidos, mis estudiantes van durante todo el día a la Facultad. Pueden ir a clase los lunes miércoles y jueves pero tienen la opción de trabajar todos los días que quieran en la Escuela de Arte. La idea del intercambio es la obvia, los estudiantes de Estados Unidos pueden venir y ver la generosidad, el espíritu de los de acá. La relación entre profesores y alumnos es aquí más profunda, encuentro que hay más sociabilidad. Allí los estudiantes van a clase y se van, y los docentes también. En cambio acá los profesores saben de donde vienen sus estudiantes, el perfil que tienen...

¿Y en cuanto a la metodología?

Es muy diferente. Porque acá son tres años de fundamentación y luego tres años dentro del área que ellos eligen. En Minnesota, los estudiantes tienen desde el inicio todas las opciones. Sería interesante que aquí los alumnos pudieran tener también un paneo general de las propuestas y de las técnicas existentes. En Estados Unidos los programas están estructurados de tal manera que los jóvenes se entrecruzan rápidamente con todos los registros. Lo que sí es irrenunciable es Dibujo, Historia del Arte y Concepto.

Claudia Anselmi:
También allá existe una población multirracial: tenés chicos de la India, de



México, etc. Entonces los trabajos que hacen vienen desde esas culturas y eso enriquece mucho.

Uno de los chicos que vino es un asiático.

¿Cuáles fueron las conclusiones que te dejó tu paso por el Uruguay?

Es una cultura muy rica. Se trata de un país muy chico y me llama la atención la forma en que las personas están conectadas unas con las otras y como se apoyan. Sé que

hay problemas y diferencias pero tengo la percepción de que aquí, las discrepancias se pueden hablar y explorar para poder ser más fuertes como comunidad. Hay una tradición de generosidad y de volcar el conocimiento a la sociedad. El arte no puede estar solamente en manos de coleccionistas privados. Para mí eso es muy importante. Eso también existe en Minnesota y por eso también estoy ahí. Allí las compañías apoyan el arte con dinero. ■



BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

INFANTOZZI  **MATERIALES**
FABRICANTES ASESORES 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



"Desolada". Estampa digital, 2008.

Elegía a Anhelo

El artista plástico Anhelo Hernández (1922-2010) supo ser alumno de Joaquín Torres García y docente de varias generaciones de artistas. La refinada plasticidad vertida en su oficio le permitió pasar de la litografía a la fotografía con el transcurrir de los años, llegando también a experimentar con la matriz digital. Dentro de todos los galardones recibidos a lo largo de una prolífica vida entregada al arte y la docencia, Anhelo recibió en diciembre del año 2009 el Morosolli de Oro, entregado por la Fundación Lolita Rubial. El Artista visual y escritor Joseph Vechtas (1934, autor de los libros **La invención del tiempo** y **El exilio de Dios**), nos entrega para **La Pupila** esta nota inédita redactada en abril del año 2000. Asimismo, adjuntamos el poema **Elegía**, del mismo autor, en tributo al maestro fallecido.

Anhelo Hernández: un pintor socrático

No necesito presentar al maestro Anhelo Hernández (AH) como artista, pintor, grabador, dibujante o conferencista. Fui, soy, su discípulo desde antes de decidir en qué Taller de Bellas Artes ingresar. Tuve que casarme con la más fea, para obtener la más bonita. Venía al taller Torres pero tropecé con la aplanadora de la necesidad. Quise ser yo mismo en una tradición, personificada en don Joaquín Torres García, arraigado en la gran pintura tonal española y fundador de nuestra única tradición pictórica nacional. AH tiene sus ideas sobre las artes plásticas pero piensa por problemas, no por sistema. Como artista reflexivo, se interesa por el orden formal y cromático inmanente a cada obra, pero a la vez no es un chofer de la pintura: toma coincidencia de la praxis artística. Sus clases teóricas aspiran a elevar al discípulo a la conciencia de su oficio pero, y esto es lo excepcional, a la vez, a la conciencia teórica. Para ello tira del hilo lógico del desarrollo histórico de la pintura. Nuestra enseñanza en general, suele ser informativa, no formativa y esto, unido al inmediatismo manual, a la pintura de confección- filosofema de las manos estúpidas, que ni merece llamarse pragmatismo-, entra en colisión con un maestro en el arte de pensar en el arte. Aprendemos a pensar en términos de pintura y a ir descubriendo el camino propio. Para ello, el maestro, naturalmente analiza las obras maestras, las grandes corrientes artísticas, apelando a las reproducciones y al video, ya que no podemos ir, como Cézanne, al museo a buscar soluciones en

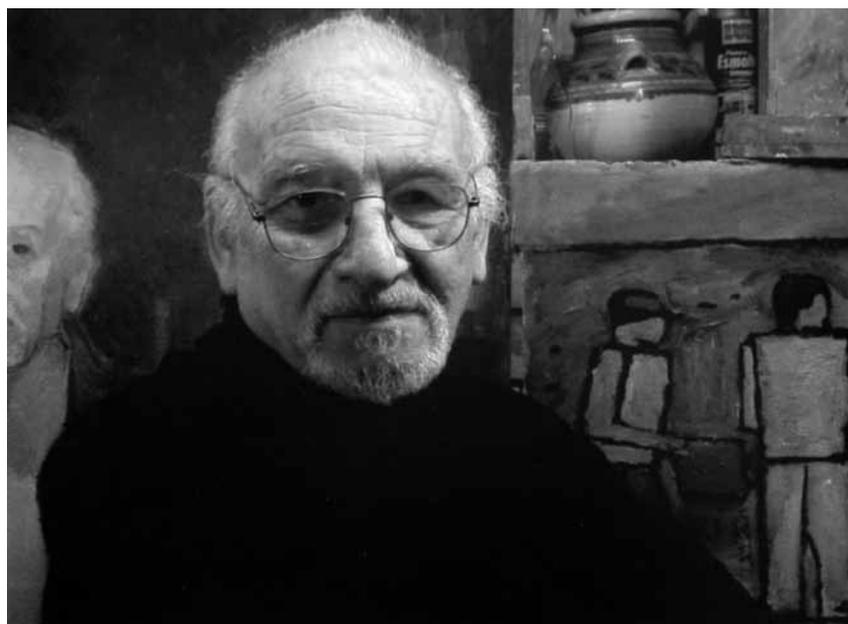
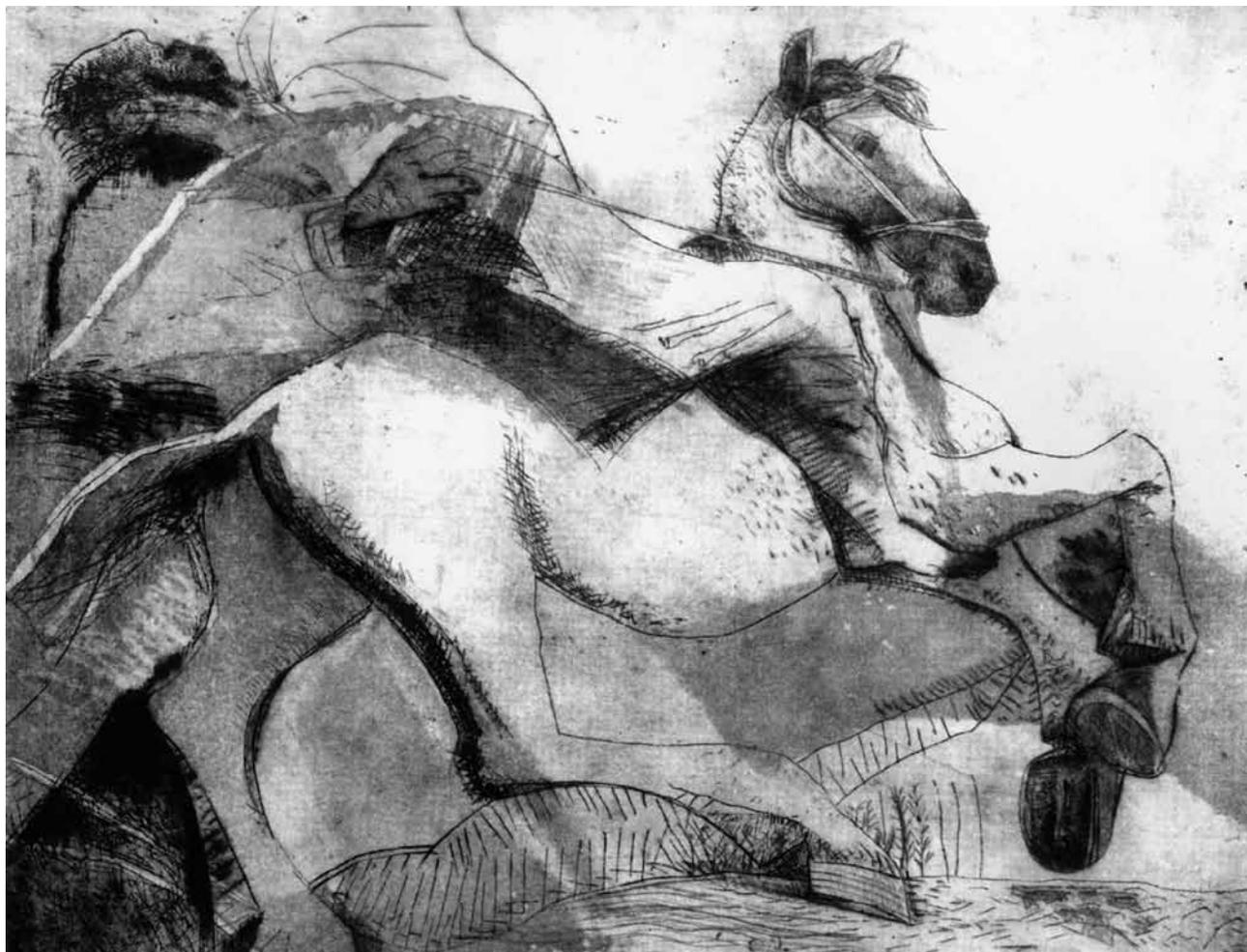


FOTO: MABEL ANGELONI

las obras de los grandes maestros europeos. Una de las carencias del concretismo intelectual prevaleciente, es la incapacidad para diferenciar los niveles ontológicos: que el arte es una realidad específica, autónoma, y otra, el mundo de los entes materiales circundantes. La consecuencia es identificar al arte con la mimesis fotográfica (Aristóteles decía que, en arte, lo verosímil puede ser mas verdadero que la verdad). Es en esta condición socrática que me quiero detener. AH, pertenece a la estirpe de los pensadores abiertos, de los Vaz Ferreira, de Montaigne. No posee un sistema que imponer, cuya transgresión conlleve la excomuniación. Uno asiste, no a una cátedra sino al diálogo

colectivo de quien sabiendo mucho, habla como si supiera poco. Repiensa y aprende con nosotros. Redescubre lo sabido girando a una luz nueva, las facetas del prisma. Pero no menos jugosa es su enseñanza extra curricular o peripatética, comentando una exposición, el cuadro de un alumno que lleva la obra a su taller e incluso a su casa (siempre encuentra tiempo para quien necesita esclarecerse para hacer lo propio). A diferencia de tantos abstractos, le interesa lo social: no se quiebra el cuello mirando el topos uranos platónico, las ideas celestes colgadas como espejos de un arte sin mundo. Lo artístico se muestra como un fenómeno histórico, algo imposible en una concepción dogmática, sub especie *aeternitatis*.



"El balazo". Aguafuerte con aguatinta.

En ésta, la historia del arte conduce a la verdad revelada (propia) y fuera de la cual, lo demás no es arte, sino desviación, pecado y anatema.

No porque AH sea "relativista" y todo valga en el entrevero. Si bien el arte, formalmente – cual fuere su cosmoplástica- tiene sus propias normas –organizar, entonar, equilibrar las masas, etc.- la variable subjetiva de la sensibilidad, es el axioma estético necesario –aunque no suficiente-.

El respeto por esta variable no sólo es ética sino premisa sine qua non de la libertad artística y por tanto de la creación- fenómeno psicológico que lo preocupa como pensador-. Parafraseando el verso del Cid, AH podría decir a los manufactureros del oficio: "Manos sin cerebro, ¿Cómo osáis hablar?"

En suma, emplea la mayéutica socrática: hace parir la autoconciencia de cada pintor. No postula un molde uniformizador sino que considera cada uno (individuo) como único -en lógica, no es meramente uno sino necesariamente uno, como el monoteísmo, el amor, el personalismo filosófico-.

Pero esto no bastaría: posee además la capacidad de comunicación, de crear andariveles generacionales. Tradición, sin la cual caemos discretamente en la piletta, sin trampolín para el futuro. No se nace de la

mente de Zeus o se emerge de las aguas primigenias, como no se habla español sin los puentes sucesivos de hablantes y maestros del idioma.

Se aprende a caminar, se aprende a hablar, se aprende a pintar. Si lo que natura non da, Salamanca non presta, a la inversa, tampoco el hombre es un mono desnudo.

Aunque lo que dice ostenta el peso de la sabiduría, su propósito es que el discípulo descubra su camino de Paros.

Jamás le oí decir: su premisa es equivocada, la verdad es ésta (en arte no hay verdades, hay logros).

Ingres afirmaba que el dibujo es la honestidad de la pintura. Parecidamente, para AH la honestidad del arte, es el dominio del oficio. O sea, es la premisa ética de un magisterio que no tiene la soberbia de serlo. Sin embargo, casi nunca se comprendió así su única exigencia ética de honestidad artesanal, que funda la autoestima en la obra bien hecha de los maestros medievales. ¡Se le acusa de académico! (defiende la academia, sí, como escuela de oficio- cuya genealogía remonta a Rafael- no su decadencia). Infundio que no quisiera atribuir a la mala fe o a la impotencia. ¡Cuánto más descansado es ser demagógico o permitir la confusión babélica del cualquiercosismo

de una pseudo tolerancia! El buen padre no mima al nene cuando estrella contra el piso los lentes de la abuela.

Hoy la pintura terapéutica se exhibe con la autocomplacencia posmoderna del que nunca traspuso el jardín del pecado, en la desnudez primigenia de la perfección de la ignorancia o la inocencia (?). No se reconocen padres ni oficios. Se vive de la gracia divina. El corte y confección ha contaminado el arte de medida. Y el maestro, que como el analista, como el ateniense, sólo exige la premisa de la sinceridad, ha bebido esta cicuta.

Es hora que se reconozca la deuda con ese uruguayismo mayéutico, que hace magisterio por pura generosidad., por el placer de dar, sin coturnos, sin auto bombo y tantas veces, sin la recompensa de la gratitud y hasta de la comprensión.

No quiero irme de aquí, sin testimoniar lo que vi en la cocina del taller, detrás de las bambalinas, donde nadie aplaude al creador, aunque en el escenario, con las luces cegadoras de los focos, honre y festeje al histrión. ■

Do schools kill creativity?



Ken Robinson (Liverpool, 1950) es autor, portavoz y consejero internacional en "Educación en las artes", Director de Las Artes en el Proyecto de las Escuelas (1985-89), Profesor de Educación de Artes en la Universidad de Warwick (1989-2001) y caballero en 2003 en los Servicios a la Educación.

Transcripción de la conferencia "Do schools kill creativity?" donde Ken Robinson habla de cómo la educación que se imparte en las escuelas puede conspirar contra la creatividad humana. Vídeo original: <http://www.ted.com/index.php/talks/view/id/66> Duración: 20 minutos.

Buenos días. Hay tres temas tratados en esta conferencia, que son pertinentes y de los cuales quiero hablarles. Uno de ellos es la extraordinaria evidencia de la creatividad humana. En todas las presentaciones que hemos visto y en toda la gente que ha pasado por aquí. Solo la variedad y el ámbito de lo tratado dan fe de esto. Lo dicho nos pone en un lugar en el que no tenemos idea de lo que va a suceder en términos de futuro, ni sabemos tampoco cómo ésto puede llevarse a cabo. Yo tengo interés en la educación. En realidad, creo, todo el mundo tiene interés en la educación, ¿no creen? Ahora, si ustedes se encuentran en una cena y dicen que trabajan en "la educación" les volverán a preguntar: "¿qué, qué hace usted?" Allí verán a su interlocutor cambiar el color de su cara como si pensase "¿Oh, por qué a mí? Mi única noche fuera en toda la semana y..." Pero si ustedes le preguntan a esa gente

sobre "su" educación le pondrán contra la pared. Porque es una de "esas cosas profundas para la gente", ¿no es verdad? Como la religión, el dinero y otras cosas... Hay un enorme interés en la educación, en parte porque la educación nos lleva a un futuro que no podemos entender. En segundo término podría afirmar que los niños que empiezan a la escuela este año se jubilarán en 2065. Nadie tiene una pista, a pesar de todos los conocimientos que han desfilado por aquí en los últimos cuatro días, de cómo se verá el futuro en un plazo de cinco años. Y, sin embargo, se supone que estamos educándolos para ello. Por lo tanto, la imprevisibilidad, en mi opinión, es extraordinaria. En tercer lugar, todos estamos de acuerdo en la portentosa capacidad que tienen los niños, en su capacidad de innovación. Mi argumento es que todos los niños tienen un talento maravilloso, y nosotros lo de-

rochamos despiadadamente. Por lo tanto quiero hablar de educación y quiero hablar de creatividad. Mi argumento es que la creatividad ahora es tan importante en la educación como la alfabetización, y debemos tratarla con la misma importancia. Me gustaría contar una gran historia que escuché recientemente, sobre una niña de seis años que estaba en su clase de dibujo. La maestra se acercó a ella y le preguntó: "¿Qué estás dibujando?", y la niña le contestó: "Estoy haciendo un dibujo de Dios". Y la maestra le respondió: "Pero nadie sabe exactamente como es Dios". Y la niña dijo: "Lo sabrán en un minuto" Cuando mi hijo tenía cuatro años, actuó en la obra escolar de navidad. Mi hijo James hizo de José; no tenía que decir nada, se trataba de la escena en que los tres reyes llegan, vienen cargados de regalos, traen oro, incienso y mirra. Estuvimos sentados allí y dijimos con mi esposa: "No siguieron el



"No hagan arte porque nunca serán artistas".
 Víctor Gómez Tinta, 2010.

imaginamos a Shakespeare como niño. ¿O sí? ¿Shakespeare con siete años? El tuvo siete años en algún momento y estuvo en alguna clase de inglés. "Hay que esforzarse más". Imagínense a Shakespeare enviado a la cama por su padre. Ya saben: "Vete a la cama, ¡ahora! William Shakespeare. ¡Y guarda el lápiz y deja de hablar así, nos confundes a todos!" De todas formas, nos mudamos de Stratford a Los Ángeles y sólo quiero comentar algo sobre la transición. Algo te golpea cuando te trasladas a América y viajas alrededor del mundo: descubres que cada sistema educativo en el planeta tiene la misma jerarquía de temas. Uno pensaría que cambia, pero no. En lo más alto están las matemáticas y los idiomas, luego las humanidades, y en la parte inferior están las artes. En cualquier lugar de la tierra. Y dentro de las artes hay, a su vez, jerarquías. Generalmente, la pintura y la música están por encima del teatro y la danza. No hay un sistema de educación en el mundo que enseñe a bailar a los niños todos los días, como se hace con las matemáticas. Las matemáticas son muy importantes, pero también lo es la danza. Los niños pueden bailar todo el tiempo si se les permite. Todos lo hacíamos a cierta edad. Todos tenemos cuerpo. ¿Podemos olvidarnos de ello? Lo que sucede es que, mientras los niños crecen, se los va educando progresivamente de la cintura para arriba. Posteriormente nos centramos en sus cabezas, y luego, sólo en un lado de las mismas.

El propósito de la educación en todo el mundo es producir profesores universitarios. Eso es lo más alto a lo que pueden llegar algunas personas. Yo solía ser uno de ellas, por otro lado. Incluso me gustan los profesores universitarios, pero no hay que ponerlos como el mayor de todos los logros humanos. Son sólo una forma de vida. Generalmente "viven" en sus cabezas, y especialmente en un lado de ellas. No tiene cuerpo; miran a sus cuerpos como una forma de transporte para sus cabezas. Es una manera de conseguir llevar su cabeza a las reuniones. Si quieren ustedes experiencias reales fuera del cuerpo, asistan a una conferencia de académicos de alto nivel, y vayan a la reunión bailable al final de la jornada y allí verán a adultos, hombres y mujeres retorciéndose sin ritmo alguno, esperando volver a casa y elaborar un informe al respecto. Nuestro sistema educativo se basa hoy en la

orden correcto de los regalos...". Hablamos con el niño al terminar y le preguntamos si todo fue bien. "Sí, ¿por qué? ¿Dónde está el error?". "Se cambió el orden eso fue todo". Los tres niños entraron -con sus cuatro añitos- con sus toallas en la cabeza. El primer niño dijo: "Yo les traigo oro"; el segundo dijo: "Yo traigo mirra"; y el tercer muchacho dijo: "Frank les manda esto" (juego de palabras entre "Frank sent this" y "Frankincense", incienso, en inglés). Lo que estas historias tienen en común es que estos niños se arriesgan. Si no saben, prueban. ¿Tengo razón?. Los niños no tienen miedo a equivocarse. Ahora bien, no quiero decir que equivocarse es lo mismo que ser creativo. Lo que sí sabemos es que, si ustedes no están preparados para equivocarse, nunca llegarán a nada original. Cuando llegan a ser adultos, la mayoría de los niños ha perdido esa capacidad; se han convertido en personas temerosas a equivocarse. Vemos

esto en nuestras empresas, donde estigmatizamos los errores. Y lo vemos en los sistemas nacionales de educación donde los errores son lo peor que puede suceder. El resultado es que estamos alejando la gente de sus capacidades creativas. Picasso dijo una vez: todos los niños nacen artistas. El problema es seguir siendo un artista cuando crecemos. Creo en lo siguiente con pasión: que no crecemos hacia una mayor creatividad, crecemos fuera de ella. O más bien, nos educamos fuera de ella. La educación nos hace menos creativos. ¿Por qué sucede esto? Yo viví en Stratford-on-Avon, hasta hace cinco años. De hecho nos mudamos de Stratford a Los Angeles, así que pueden ustedes imaginar lo suave que fue ese cambio. Vivimos en las afueras de la ciudad donde nació el padre de Shakespeare. ¿Les viene a la mente algo nuevo? A mí me pasó: yo no sabía que Shakespeare tenía padre, ¿verdad? No nos

idea de capacidad académica. Y hay una razón; todos los sistemas educativos creados alrededor del mundo no existían como tales antes del siglo XIX. Surgieron para llenar las necesidades de la industrialización. Así que la jerarquía se basa en dos ideas: número uno, las materias más útiles para el trabajo van a la cabeza. Probablemente ustedes, en la escuela, fueron amablemente alejados de aquellas cosas que les gustaban con el argumento de que nunca conseguirían trabajo haciendo eso, ¿verdad? *"No toques música porque nunca serás un músico"*, *"No hagas arte porque nunca serás un artista"*. Benévolos consejos, pero profundamente equivocados. El mundo entero está sumido en esa revolución. En segundo lugar, la capacidad académica es la que realmente ha llegado a dominar nuestro punto de vista sobre la inteligencia, porque las universidades diseñaron el sistema a su imagen. Todo el sistema de educación pública es un largo proceso de acceso a la universidad. La consecuencia es que muchas personas de talento, brillantes, gente creativa, piensan que no sirven, porque aquellas cosas en las que eran buenos en la escuela no se valoraban, o incluso se estigmatizaban. Y creo que no podemos darnos el lujo de seguir ese camino.

En los próximos treinta años, según la UNESCO, se graduarán en todo el mundo, en la educación superior, más número de personas que las que se han graduado a lo largo de toda la Historia, en el marco de un crecimiento exponencial de la demografía. Eso conlleva efectos de transformación en el trabajo y llega un momento en que los títulos no valen nada. ¿No es cierto? Cuando yo era estudiante, si tenías un título, tenías un puesto de trabajo. Si no trabajabas era porque no querías. Pero ahora los chicos con títulos se quedan en casa jugando a los videojuegos, porque se necesita un master donde antes sólo se necesitaba licenciatura, y ahora además se necesita un doctorado. Es un proceso académico de inflación e indica que la estructura de la educación está cambiando bajo nuestros pies.

Tenemos que repensar radicalmente nuestra visión de la inteligencia. Sabemos tres cosas de la inteligencia. Primero, que es diversa, pensamos el mundo en todas las formas que experimentamos: pensamos visualmente, pensamos en sonidos, incluso en cuanto al movimiento, pensamos en términos abstractos. En segundo lugar; la inteligencia es dinámica. Si nos fijamos en las interacciones de un cerebro humano, el cerebro no está dividido en compartimentos. De hecho, la creatividad -que defino como el proceso de generar ideas originales que tengan valor- la mayoría de las veces no se logra sino por medio de la interacción de diferentes formas disciplinarias de ver las cosas. La tercera cosa es que la inteligencia es distintiva. En este momento estoy escribiendo un libro que se llama *"Epifanía"* y que relata cómo distintas personas descubrieron su talento. Fue realmente conmovedora la conversación con una mujer maravillosa de la que tal vez no hayan oído hablar, su nombre es Gillian Lynne. Es una coreógrafa conocida en todo el mundo (hizo la coreografía de *Cats* y *El Fantasma de la ópera*). Yo solía pertenecer al consejo del Royal Ballet, en Inglaterra. Un día le pregunté: *"¿Gillian, cómo llegaste a ser bailarina?"* Ella me dijo algo interesante; que cuando fue a la escuela, estaba realmente desesperada. En los años '30, la directora le escribió a sus padres y les dijo *"Creemos que Gillian tiene un trastorno de aprendizaje"*. No podía concentrarse, estaba siempre inquieta. Creo que ahora dirían que tiene TDA/H (d). ¿No? Pero era la década de 1930 y el TDA/H no se había inventado todavía. De todos modos fue a ver a un especialista, y allí estaba ella sentada al lado de su madre, mientras el médico escuchaba todos los problemas que la niña estaba teniendo en la escuela. Al final, el doctor se sentó junto con Gillian, y le dijo: *"Gillian, he escuchado todo lo que tu madre me ha dicho y necesito hablar con ella en privado. Espera aquí, volveremos pronto"*. La dejaron. Antes de salir de la consulta, el médico encendió la radio de su escritorio y le dijo a la madre: *"Quédese aquí y ob-*

sérvela". Al minuto de abandonar la sala la niña empezó a mover sus pies al ritmo de la música. La estuvieron mirando unos minutos, el doctor se giró hacia la madre y le dijo: *"Señora Lynne, Gillian no está enferma: ella es una bailarina, llévela a una escuela de danza"*. Yo le pregunté a Gillian qué fue lo que pasó finalmente. *"Que mi madre lo hizo y no puedo decir lo maravilloso que fue. Entramos a la escuela de baile y estaba lleno de gente como yo, que no podía estarse quieta"*. Personas que tenían que moverse para pensar. Bailaban ballet, zapateo americano, jazz, baile moderno y danza contemporánea. Luego fue seleccionada para el Royal Ballet School, se hizo solista, desarrolló una hermosa carrera y fundó su propia compañía, la Gillian Lynne Dance Company; se encontró con Andrew Lloyd Weber y ha dado placer a millones de personas. Otro especialista podría haberle dado medicación y pedido que se calmara. Al Gore hablaba la otra noche acerca de la ecología y de la revolución provocada por Rachel Carson. Creo que nuestra única esperanza para el futuro consiste en adoptar una nueva percepción de la ecología humana, una en la que se empiece a reconstituir nuestra concepción de la riqueza de la capacidad humana. Nuestro sistema educativo ha explotado nuestras mentes de la misma manera como nosotros lo hacemos con la Tierra: buscando un recurso en particular... Pero eso en el futuro ya no nos servirá. Tenemos que repensar los principios fundamentales con los que estamos educando a nuestros hijos.

Hay una maravillosa cita de Jonas Salk, quien dijo: *"Si todos los insectos desaparecieran de la tierra, en cincuenta años desaparecería todo vestigio de vida sobre la tierra. Si los seres humanos desaparecieran de la tierra, en cincuenta años todas las demás formas de vida podrían florecer"*. Y tiene razón. Nuestra tarea es educar a la totalidad del ser en el niño para que pueda enfrentarse a ese futuro. Por cierto, puede que nosotros no veamos ese futuro, pero ellos lo verán. Nuestra tarea consiste en ayudarles a hacer algo bueno con él. Muchas Gracias. ☐



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

Con el **diseñador gráfico** *Rodolfo Fuentes:* “un ser **curioso** y **experimentador**”

Rodolfo Fuentes Baez (Santa Lucía, Uruguay, 1954) Diseñador gráfico, fotógrafo, editor y docente. Su obra integra -entre otras- las colecciones del Museo de la Publicidad del Louvre, y las colecciones gráficas de la Biblioteca del Congreso de EEUU, Bienal de Brno y Bienal de Cartel de México y ha sido publicada por la Editorial Taschen y publicaciones especializadas de Japón, Alemania, Rusia, Brasil y otros países. Premio Morosoli 1996. Como teórico del diseño gráfico es autor de **La Práctica del Diseño Gráfico** y de **La transmisión de la experiencia creativa** (en proceso de edición). Durante el presente mes de octubre participará como invitado en el Encuentro Nacional de Escuelas de Diseño, un evento anual que reúne a más de 60 universidades que tienen carreras de diseño.

Oscar Larroca, Gerardo Mantero

El diseño cruza el arte y todas las actividades humanas. No se puede pensar el mundo, regido por la cultura visual (y hablo desde la ornamentación de una sandalia hasta la arquitectura) sin el diseño.

Curiosamente hoy me llegó un blog que mencionaba el último libro de Stephen Hawking donde éste habla de “The Grand Design” del diseño del universo. O sea, hay un palo hacia las creencias religiosas. Él plantea que el Universo fue diseñado – en verdad se “autodiseñó”-. O sea que inserta el concepto de diseño ya en un extremo.

Lo que es una contradicción. Es decir, el universo es autodiseñado “a partir de la nada” pero al mismo tiempo eso supone una inteligencia.

Sí. Yo estoy totalmente de acuerdo con la idea de que todo es diseño. Es más, en el estado actual de lo que se considera arte, creo que en este momento, el arte es diseño. Si bien el diseño siempre ha sido una parte del arte, no todo era así, una parte se mantenía como espacio expresivo, necesario y urgente del artista, pero eso cada vez se da menos.

Lo que pasa es que hubo un divorcio -por lo menos desde hace unos siglos- a partir de la separación entre lo utilitario y lo estético.

Sí. El asunto con el diseño es su contenido comunicacional y su necesidad de cerrar el círculo. El arte no necesariamente es así.

O sea, sucede, se muestra, se plantea pero no necesariamente cierra el círculo. Digamos que los dos ámbitos poseen elementos del otro.

¿Y cuál sería la línea divisoria en cuanto a diseño gráfico? Por ejemplo, ¿el arte precolombino logra ser utilitario?

Todo lo que se puede considerar arte aplicado u objeto utilitario que tenga una connotación estética o un desarrollo formal, es diseño. O sea la vasija es diseño. Ahora bien, la vasija de [Tomás] Cacheiro ya está en el límite porque no es utilitaria, nadie la va a usar, es un objeto que tiene la forma de lo utilitario pero en sí mismo es un objeto de arte.

Quizá algunos artesanos se pueden tomar ciertas libertades porque saben que sus objetos son únicos e irrepetibles. Ahora, si esos objetos se tuvieran que reproducir a otra escala, buscarían otro tipo de diseño más vinculado a los por menores de la manufactura industrial.

Claro. Ahí es donde trabaja fundamentalmente el núcleo de la diferencia básica que viene siendo la producción industrial. En el ámbito gráfico esa es la diferencia clave: el entrar en un proceso industrial. Lo que después provoca el objeto industrial muchas veces no tiene nada que ver con lo que se produce, entonces ahí ya hay una historia bastante complicada. Lo que se diseña es el elemento o los elementos que tecnoló-

gicamente permiten producir equis cosa y ahí la diferencia entre lo que se podría hacer manualmente y lo que resulta, es abismal.

Además el diseño toma en cuenta muchas variables: economía de recursos, economía del material, cierta durabilidad o no. Sí. Y también aquellas variables que tienen que ver con lo cultural, con la moda, con la tendencia de colores, con la corriente ideológica en la que se insertan. Todo eso incide fundamentalmente.

A propósito del diseño industrial, Umberto Eco dice que Philippe Starck (diseñador industrial francés reconocido mundialmente por la funcionalidad de sus diseños) intentó mejorar el exprimidor, pero su modelo (para salvaguardar una determinada pureza estética) deja pasar las semillas. ¿Se puede diseñar una cuchara que sea mejor que la cuchara?

Bueno, en su libro “El mundo como proyecto” el diseñador alemán Otl Aicher, uno de los fundadores de la escuela de Ulm (donde también estuvo Tomás Maldonado), sostenía que no, que la mayoría de los intentos por diseñar una cuchara, una silla, un tenedor, eran ego y esteticismo puro, pero que no tenían una aplicación práctica. El tema del exprimidor de Starck es que además de dejar pasar las semillas, si exprimís una naranja con él, armás un enchastre bárbaro. O sea, es un objeto hermoso pero no es práctico, y de hecho la gran mayoría de



Rodolfo Fuentes. **Fotografía digital**, autoretrato, 2010.

la gente que lo tiene, lo usa como objeto decorativo y no como exprimidor. Es un pretexto.

Hablando de la cuchara, por ejemplo, hay elementos que pagan tributo a la ley de gravedad. No hay forma de contener un líquido que no sea en un recipiente que lo contenga, valga la redundancia. Los ingleses intentaron concebir una tetera – y se hizo un certamen hace unos años – para que la misma no dejara que la última gota rebasara por el pico. Algunos diseñadores –con el concurso de ingenieros– aparentemente lo lograron.

Hay una firma de diseño italiana que se llama Alessi y que produce objetos de altísimo valor. Esta firma le encargó a [Oscar] Tusquets, el arquitecto y diseñador catalán, una tetera, y una de las primeras cosas que se le plantearon fueron las dificultades

técnicas. Vos podés diseñar una tetera que no pierda la última gota. ¿Pero a qué costo? Es probable que se pueda. Lo mismo sucede con la cuchara. Supongamos un contexto utilitario en el que es planteado el problema, por ejemplo que se requiriera diseñar una cuchara para ser utilizada por los astronautas en situación de gravedad cero. El objeto cuchara cumpliría la misma función, pero las condiciones en las que debiera ser usado serían totalmente diferentes, ya que plantearía diversos desafíos técnicos; por lo tanto por ahí la innovación es posible. En la situación normal de tomar sopa en la Tierra obviamente que podés hacer una cuchara de muchos materiales...

Pero nunca va abandonar el cuerpo básico: mango y recipiente.

Puede haber temas de balance, etc., pero creo que ya está en una vuelta definitiva.

Sos un estudioso en el tema de diseño gráfico y has escrito un par de libros.

Escribí uno y “tres cuartos”... Aparte de que estoy desarrollando otros proyectos paralelos al respecto, que entre otras cosas, incluyen una historia del diseño gráfico uruguayo y que se encuentra en otro estado de realización.

A propósito de eso; ¿en qué época podrías ubicar los primeros indicios de diseño gráfico en el Uruguay?

Es la misma que en todas partes del mundo. Hay como dos etapas claras: La primera es a fines del siglo XIX con los afichistas franceses. Ahí arrancó la vuelta de tuerca del diseño. Obviamente que ya existían afiches que anunciaban actuaciones, remates, etc., pero eran de carácter tipográfico. Algunos eran muy lindos pero no había una intervención de un especialista o protoespecialista en el



Rodolfo Fuentes. **Fotografía digital**, 2010.

son interesantes por el desarrollo de la revista ["El Grillo"] que también fue otra cosa que fue muy formativa en el medio.

Que linda revista...

Sí, la sacaba el Consejo de Primaria y era insólita por su calidad gráfica. Pero inclusive antes hay cosas que están por ahí colgadas, como por ejemplo la revista "Turismo en Uruguay", que existió entre los años 40' y 50', con un nivel gráfico muy importante y prácticamente nadie se acuerda de eso.

El público quizá se acuerde más de "Mundo Uruguayo" que de esta última.

Sí. Cosas como ésta no están en el registro del patrimonio. No hay una pesquisa más o menos organizada.

No existe un registro exhaustivo de la historia del diseño gráfico. ¿El Estado uruguayo nunca se ocupó de eso?

No, por supuesto que no. Mucho menos en lo que tiene que ver con las cuestiones identitarias. Es más, no hay una búsqueda iconográfica oficial. En la figura de Artigas por ejemplo, podés llegar a encontrar cualquier cosa. Pero eso es generalizado. Ahí tenés, sin ir más lejos los afiches y guías para los recientes Días del Patrimonio: un verdadero desastre en todo sentido.

¿Quién debería haberse encargado de recopilar toda esa información? ¿La Escuela de Diseño? ¿O no existía una Escuela de Diseño?

No había. Ahora hay alguna cosa.

¿Un museo?

Claro. O el Archivo General de la Nación. Por ejemplo, la Biblioteca del Congreso de EEUU tiene una sección gráfica, donde por ejemplo, hay muchos afiches uruguayos que aquí no están.

¿Nuestra Biblioteca Nacional no los tiene?

Los tiene, pero de rebote. Como todo, no está organizado y ningún archivo puede ser un depósito. Un archivo tiene que ser un generador de elementos de repertorio que estén al alcance. Yo mismo encontré hace un tiempo, en la feria de la Plaza Matriz, un dibujo del que estoy casi seguro era uno de los originales del diseño del Escudo Nacional hecho por [Miguel] Copetti, responsable de la versión de 1908, que es la que conocemos. Incluso es el autor intelectual de las disposiciones legales respecto al Escudo (no estoy hablando de Copetti el de los libros de matemáticas). No sé que estaba haciendo eso en la feria. Yo no tenía dinero

tema. En el caso de Toulouse-Lautrec, de Alphonse Mucha, de la escuela del afichismo francés de fines del siglo XIX ya hay otra intención. Y luego, más adelante, alrededor de 1910 empieza en Alemania lo que se conoce como el diseño de identidad corporativa y que después desemboca en la Bauhaus y en los intentos de normalizar aquello que, en algunos aspectos, fue como una especie de desastre. Acá (por supuesto que no al mismo tiempo, pero muy poco después) muchos artistas plásticos uruguayos empezaron a hacer afiches para diversos eventos, y algunos comenzaron a trabajar en el diseño de las carátulas de los libros, que empezaron a tener otra condición gráfica. Es el caso de las ediciones de Orestes Bertani, para quien [Carlos] Castellanos diseñaba tapas, y el de algún otro editor de la época. Comenzó a instalarse un oficio que consistía en tomar decisiones sobre lo que se veía y cómo se veía.

El ejemplo de Laborde con el afiche del 30', o Pedro Figari con el carnaval. El mismo Barradas...

Sí, hay una cantidad de nombres que trabajaron en esto. En general eran artistas plásticos. Por eso siempre quedó esa simbiosis y en algunos casos les ha servido también para vivir.

Luego, en la década del 60' estuvo Ajax Barnes, Pieri...

Sí, y antes de eso -o más o menos por esas épocas-, comenzó el desarrollo de la publicidad que básicamente eran avisos en diarios,

etc. Y surgió el oficio de dibujante publicitario que era una cosa intermedia entre un artista plástico y un tipógrafo: alguien que tenía conocimientos de las ramas que hacían a la concreción del objeto publicitario. Y en ese sentido está el antecedente un poco desconocido de lo que se llamó la Escuela de Arte Comercial; un emprendimiento privado que llevó adelante la gente de Publicidad Oriental que era una de las agencias más grandes. Y como se encontraron sin gente para trabajar, empezaron a formarla. Emilio Cortinas era encargado de formar gente, Julio César Suárez, "Peloduro" también. Dentro de los primeros alumnos que hubo ahí estuvo Sábat, por ejemplo. Después vino la corriente que provenía también de las artes plásticas -pero mucho más del Club de Grabado- y surgió el fenómeno del equipo AS, que es una forma de trabajar que se repite en varios países al mismo tiempo. En México estaba la Imprenta Madero.

Es cierto, eso ocurrió en la década del 60' en gran parte de Latinoamérica: México, Brasil, Ecuador, Argentina.

En Argentina, el Instituto Di Tella tenía un equipo gráfico muy dinámico dirigido por Juan Carlos Distéfano y trabajaban con la Imprenta Andralis y funcionaban de manera muy similar a como trabajaba AS acá. Era un imprentero que tenía un equipo de diseño como por primera y única vez existió en el país. Ahí estaban Sábat, Ajax Barnes, Pieri, Pezzino, Palleiro, Alvarez Cozzi... Carrozino estuvo más bien en el entorno. Él y Algaré

en ese momento para comprarlo y no sé que fue de él.

Vos conocés algún ejemplo en Latinoamérica.

Argentina por ejemplo, tiene todos los símbolos patrios normalizados.

¿El Estado Uruguayo prevé una política en materia de diseño institucional?

No. Cuando comenzó el gobierno de Tabaré Vázquez hubo un planteo institucional que hasta hoy en día se sigue usando, pero no es un planteo, digamos, profesional, porque está mal hecho desde todo punto de vista. No es funcional.

Anteriormente, hablabas del logo del MSP y del MEC.

El planteo que surgió en aquel momento de cambio de gobierno fue esa imagen del sol cortado que abajo decía "Presidencia". Básicamente era eso. Se ve que les pareció que podía funcionar y lo intentaron aplicar a todo el resto de la estructura del Poder Ejecutivo, o sea a los Ministerios y a la Oficina de Planeamiento y Presupuesto. Pero sucede que no funciona en una denominación como Ministerio de Desarrollo Social o Ministerio de Vivienda Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente. Con toda esa literatura, cuando se trabaja en un sistema de identidad visual complejo como es ese, lo primero que se hace es estudiar cual es la expresión más larga que se va a usar, y a partir de ahí se desarrolla la legibilidad de los elementos. No se puede hacer al revés. Pero además no hubo lo que se conoce como un manual de uso que plantea todas las posibilidades. Cada uno hizo después lo que se le cantó hasta el extremo del ridículo del logo del MSP, cuyo sol es verde. El MSP tiene desde siempre el color identitario verde, pero adosarle la crucecita y ponerle el sol verde ya es como una especie de parche infame. Y después varios otros, el MIDES por ejemplo se tiró por su lado y usa el asterisco de colores, que es mucho mejor marca si se quiere porque tiene más legibilidad y es más funcional. El MEC hace pocos días cambió su logo por una especie de engendro tipográfico que evidentemente es un intento de marcar territorio. Casi siempre los cambios de logos en los ámbitos políticos funcionan como el perro que mea marcando su territorio. Se vio claramente con la Intendencia de Ehrlich cuando se cambió el logo de la puertita de la Ciudadela colorida, por la "M" que es aplicable prácticamente a cualquier cosa. O sea que no tiene una identidad estudiada ni buscada con lo que puede ser la ciudad.

¿Será que en relación a este tema, los uruguayos estamos siempre detrás de la

búsqueda de una identidad y nos cuesta visualizarnos dentro de una estética propia?

Eso no sólo sucede con los uruguayos.

Seguramente un francés sabe cuáles recursos visuales y estéticos necesita para crear una imagen institucional corporativa. Pero acá siempre estamos dudando hasta del color celeste o azul de la bandera, y si el sol es de tal o cual modo.

Bueno, la Ley que da origen a los símbolos patrios es absolutamente literaria. No da elementos técnicos. Dice que las barras de la bandera serán azul celeste, lo cual puede tener muchas interpretaciones. Se han visto hasta banderas con las franjas azules, de color violeta. Al sol se lo describe: dice cómo deben ser los rayos, cómo debe ser la expresión pero la interpretación de eso es totalmente subjetiva. No hay un patrón standard.

El arte Madí es rioplatense y acá no hay prácticamente obras Madí en el acervo del MNAV.

Hay muy poca, en el museo de la ciudad de Rivera hay un par. Yo recién hablaba de Zitarrosa. Cuando murió, las cadenas internacionales pedían videos y no había nada. Nadie guardó nada. Ahora apenas si hay algo, y es el músico más famoso de este país.

Del archivo de Ayestarán se vendió la mitad a EEUU y Argentina.

El archivo de Ayestarán tengo entendido que lo vendió la propia familia. Y allí hay muchos intereses cruzados. El rescate de una parte del archivo de Ayestarán se hizo porque un coleccionista argentino puso plata para que se digitalizara. Con esto de la conservación tengo la teoría -tal vez totalmente apócrifa- de que el asunto con los archivos y la no conservación de elementos parte de un personaje de la historia que fue



Rodolfo Fuentes. Sin título, 2010.

Eso también hace a la permanente búsqueda de identidad de los uruguayos.

Tenemos un nombre de un país, pero es un nombre propio hasta por ahí nomás.

Sí. Bueno, ese es otro tema, en realidad el nombre del país no es más que una referencia geográfica.

En todo caso es una hibridación que se da en este territorio.

Y termina siendo identitaria.

Pero eso se aplica al tango si querés, aunque el tango nació en la región.

Pero todos los procesos culturales son justamente eso: procesos. Para empezar es un país muy joven.

Tampoco se justifica que no se haya resguardado el testimonio de todo lo producido. Ha pasado hasta con la pintura.

Otorgués, que se ocupó de romper todo lo que encontró como forma de borrar todos los rastros de dominación extranjera. Y creo que eso se heredó genéticamente de alguna manera. Si, por ejemplo, se hubiera conservado la pequeña ciudadela que era una maravilla arquitectónica tendríamos un elemento identitario y turístico bellísimo.

Bueno, en la arquitectura pasa mucho. Si se hubiera conservado el Tupí Nambá, la Pasiva, el Sorocabana... Algunos arquitectos viajan a París y exclaman: "qué maravilla". Pero los franceses no tocaron nada de esas "maravillas". Y nuestra última dictadura, en ese sentido, fue fatal.

Está incorporado el hecho de no darle importancia a los elementos identitarios, no ponerlos en valor en el sentido de generar cohesión identitaria. Sucede en todo el territorio nacional. Es muy sintomático ver

Rodolfo Fuentes. **Sin título**, 2010.



el trabajo de los artesanos. Ellos no producen elementos identitarios –por lo menos la mayoría –; hacen cosas que en realidad podrían ser hechas en cualquier lado. Es un poco lo que sucede con el logo de Montevideo, es un logo que podría ser de cualquier ciudad.

¿Cuáles serían los parámetros a tener en cuenta para un diseño institucional?

En primer lugar hay que ir a ver cuales son los elementos más representativos posibles. Evidentemente no vamos a ir al arco de Tacuabé, porque también son elementos que hay que conocer, saber que están y que son generadores de identidad. Pero lo primero que se hace cuando se diseña seriamente es ir a ver cuales son los elementos que conforman la identidad de ese organismo. A partir de ahí se trata de hacer una síntesis visual que de alguna manera genere una relación afectiva. Eso es fundamental. No se puede hacer un planteo estético porque esté de moda, o porque quede lindo, o porque

ahora se usa el color borra de vino. Además esas cosas al poco tiempo pierden vigencia. Una identidad visual de un país o de un organismo es un proyecto de altísima importancia y tiene que tener un nivel muy alto; por lo tanto los elementos que lo conforman tienen que ser de buena calidad. Es lo mismo que hacer un edificio. Podés hacer un edificio de barro, pero se te va a caer. Si usás materiales de buena calidad ese edificio va a conservar sus características. Es un proceso muy largo, muy profundo de los elementos constitutivos de esa identidad, y a partir de ahí, se inicia otra instancia técnica muy rigurosa con respecto a cuales son los usos que va a tener aquello que se está haciendo y cuales son las características de cada cosa. Dentro de los procesos de diseño lo que hay que tener en cuenta es la legibilidad, los elementos identitarios, la posibilidad de generar codificaciones que sean accesibles, que estén fundadas en otros elementos visuales que sean fácilmente reconocibles. Y en cuestiones de escala por ejemplo, no es lo

mismo un logotipo que va ser usado a 2 cm. de base que aquel que va a ser pintado en los carteles del puerto. Me acordé del cartel gigantesco que dice “Puerto de Montevideo NO PASAR”, es maravilloso ese cartel.... un contrasentido total. Me refiero a que un proceso de diseño es un proceso que requiere mucho trabajo, no es una cuestión que se haga en la computadora por cualquiera, eso es lo de menos.

Hablando de puertos, las ciudades tienen su imagen correspondiente y en relación a eso hay ejemplos interesantes en el mundo, o por lo menos significativos. Tal es el caso de Barcelona, que tiene una imagen corporativa muy estudiada y muy significativa.

Eso partió fundamentalmente de las Olimpiadas, ahí fue que se descolgó la idea de Barcelona como capital de diseño, basada prácticamente en Miró como punta de lanza. Todo se trabajó basándose en Miró y Mariscal que son dos lenguajes muy influyentes visualmente hablando, propios de esa cultura catalana.

Gaudí, con certeza...

Sí... Gaudí está atrás, pero sin duda fue manejado, sí.

Existe un escudo del Barça recreado por Tapies.

Pero viste que son lenguajes muy similares en la raíz, son lenguajes gestuales. El problema que hubo con eso es que después muchas ciudades quisieron imitar lo mismo. Hay un diseñador francés muy interesante que se llama Bernard Paris-Clavel que fue miembro de un grupo de diseño que se llamaba Grapus y que era el Estudio que trabajaba para el Partido Comunista francés en mayo del 68'. Es decir que eran los tipos que manejaban la imagen del mundo en ese momento, porque inclusive los famosos graffitis estaban muy pensados. Los dos miembros fundamentales de ese equipo son Pierre Bernard y Bernard Paris-Clavel. Pierre Bernard es el autor de la imagen corporativa del Louvre, por ejemplo. Y Bernard Paris-Clavel hizo un experimento en el cual tomó los logos y las identidades visuales de una cantidad de ciudades francesas y lo que hizo fue empezar a intercambiarlas a ver cuales soportaban eso y cuales no. Y todas soportaban. O sea, no había signos de identidad. Y vuelvo al logo de Montevideo, si lo ponés en Mercedes, en Milán, en Marruecos, donde se te ocurra, va a funcionar.

Y eso pasó con los símbolos en Francia.

Sí, no había detrás de ellos elementos iden-

titarios tan determinantes. El logo anterior de Montevideo, que era la puerfita de la ciudadela, no estaba bien, tenía un montón de problemas pero era eso o eso. Es decir, hablaba sígnicamente de la ciudad que representaba.

Igualmente hay elementos análogos a los de Barcelona, (el Montjuic), y muy lindos para trabajar, es una ciudad puerto que tiene cerro.

Nuestro cerro está totalmente desaprovechado como elemento gráfico. El cerro de Montevideo es un triángulo casi perfecto. Lo usó el Peludo Espínola para hacer el logo del Frente Amplio. Pero es un gran elemento, una ciudad que tiene un puerto y que tiene un cerro. Y sin embargo si recorrés la historia lo único que se hizo fue bastardear el lenguaje torresgarciano y meterlo en todos lados. Lo que pasa con los artistas plásticos cuando se meten a diseñar, es que tratan de poner su impronta porque es lo único que saben; digamos que viene por ahí la cosa. El típico caso acá es Páez Vilaró. Cada vez que se invoca la identidad uruguaya, aparece Páez Vilaró, que es un Torres García de segunda o de tercera. Hablo en el sentido perceptual y comunicacional, hablo de diseño, no de arte. Es un lenguaje muy personal también y una verdadera identidad gráfica tiene que ser muchísimo más aséptica en mi concepto. No puede estar teñida de elementos que sean de la expresión personal de nadie ya que terminan siendo bastardeados históricamente porque a alguien no le gusta o pierden vigencia rápidamente. Por decir cualquier cosa: yo podría usar como elemento identitario la firma de Artigas, ¿pero qué pasa con aquella gente que está en contra de Artigas? ¿Qué pasa con la gente que no entiende ese signo? El signo que yo genero tiene que ser muy aséptico y al mismo tiempo muy potente como elemento comunicacional.

En la dictadura se daba una cosa bastante significativa. Por un lado había una especie de cierto atraso en el diseño. Y por otro lado estaba la realidad de muchos artistas que nos metimos a diseñar y teníamos eso que acabás de decir. Era más poner nuestra propia impronta del lenguaje pictórico que apuntar hacia lo gráfico. En contraposición a la década del 60', donde había un lenguaje gráfico concreto.

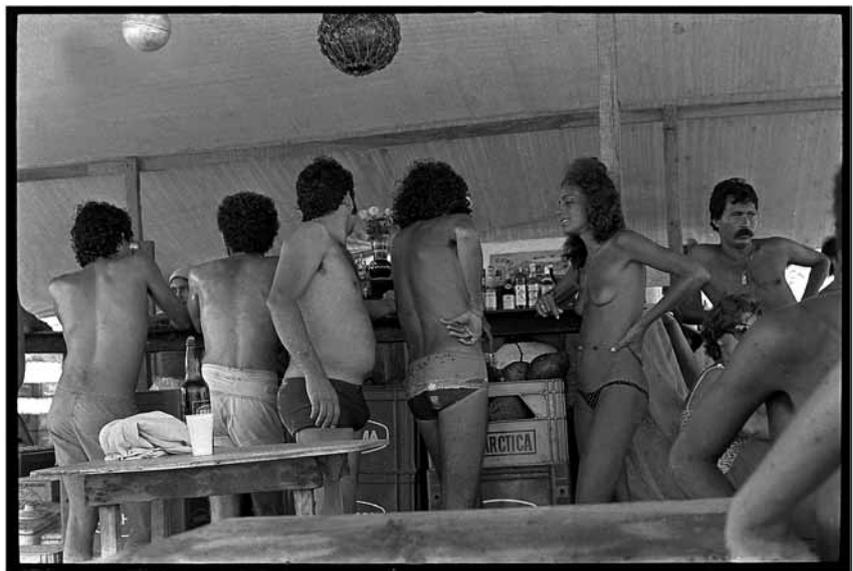
Sí. Lo que pasa es que el tiempo va armando algo parecido a lo que sucede con los anillos de los árboles: se va comprimiendo. Es lo que se generó en la década del 60' con el lenguaje gráfico de Pieri, de Ayax Barnes –que tal vez no es tan conocido–. El de Pieri gráficamente es interesantísimo, y ya

dejó de pertenecerle a su autor por decirlo de alguna manera: está transformado en lenguaje gráfico popular. Ese proceso es el que todavía no se ha explicitado totalmente. Y lo que sucedió en la dictadura con las expresiones del mismo régimen en la que había dos corrientes. Una era la corriente en la que nosotros estábamos, tratando de crear por debajo de la sábana. Y la otra línea tenía que ver con las cosas que generaba el proceso como elementos identitarios y que tampoco han sido estudiados profundamente. Y en algunos casos tenían hasta indudable interés gráfico, por ejemplo cosas que se hicieron en la ciudad vieja con la nomenclatura de la ciudad, el museo de Toribio, etc. Hubo elementos que estaban bien hechos y hubo otros propios de los gorilas que estaban detrás.

siempre digo que mi formación académica terminó en 4to año de liceo. Pero con lo que yo aprendí de inglés y francés viajé por varias partes del mundo. No hablo muy bien porque no lo practico, pero leo inglés y francés con lo que aprendí en el liceo. Había un nivel docente que se perdió totalmente porque toda esa gente fue presa o fue obligada a dejar de dar clase.

Sí, yo te decía en relación a esto del relevaramiento histórico, hay una década muy fuerte como la del 60' y luego hay un deterioro que se instala por años. Luego de años de democracia el diseño empieza a crecer de nuevo.

No te olvides además que las raíces ideológicas de lo que se hacía en la década del 60' provenían de la influencia del afichismo



Rodolfo Fuentes. Sin título, 2010.

El “año de la orientalidad” por ejemplo...

Claro. Y el signito del año de la orientalidad, que era una escarapela, no estaba mal propiamente. O el hornerito de “Uruguay tarea de todos” eran cosas bien construidas. Ese creo que estaba hecho por una agencia de publicidad, no sé por quien. Eran elementos gráficamente bien construidos. También la esvástica nazi era un elemento bien construido (ojo, que no estamos hablando de ideología). Yo creo que sería muy importante no perder el hilo histórico de qué fue lo que pasó durante esos años.

Yo trabajaba en un semanario y era todo como medio vetusto.

Era por razones técnicas también.

Sí, pero también porque no hubo un desarrollo durante la dictadura.

Eso se ve en todo el proceso educativo, no sólo en lo gráfico. Las estructuras educativas fueron cortadas de una manera brutal. Yo

polaco y de la gráfica checa, básicamente de esos dos lugares. De la URSS era mucho menos. Era tan marcante la gráfica polaca que prácticamente mucha de la gente que trabajó en el Club de Grabado en esa época tenía esa influencia.

Los mexicanos trabajan muy bien también.

Sí. Ellos tienen una escuela de afichismo muy buena. Técnicamente es muy interesante el uso que hacen de la serigrafía. Volviendo a los polacos, tuve ocasión de conocer a uno de estos afichistas, no de la camada de Jan Lenica, Roman Cielewicz y [Henryk] Tomaszewsky sino de la generación intermedia. Se llama Lech Majewsky y está trabajando todavía, pero se formó con los maestros de la primera generación. Yo le preguntaba cómo era el tema de los afiches. Y él me decía, “bueno en realidad era casi un engaño. Nosotros hacíamos tirajes de 300 afiches, lo que pasa es que no se



Rodolfo Fuentes. **Fotografía**, 1988.

usaban casi en la calle como todo el mundo piensa sino que se usaban como elemento de propaganda participando en cuanto evento gráfico había en el mundo". Y eso es un poco lo que sucedía con los afiches cubanos que en realidad no se usaban tanto, se utilizaban como elementos identitarios para imponer un lenguaje. Entonces uno pensaba que la gente iba por las calles de Varsovia viendo aquellos afiches polacos, pero casi nadie los veía.

Ahora se habla del fútbol como imagen de exportación del Uruguay.

Es que el fútbol como actividad y como elemento identitario no se usa, después del afiche de Laborde, el del 30', no hay más nada. Ni las imágenes de los campeones de Maracanã están utilizadas. No hay una explotación del elemento fútbol, de la importancia del Estadio Centenario como monumento histórico. Un país como Uruguay –como decía Valdano el otro día en una entrevista– es absolutamente increíble que haya llegado a donde llegó. Tiene el tema del fútbol en su ADN, por decirlo de alguna manera, pero no lo explota.

¿Qué sucede hoy en el Uruguay con la enseñanza del diseño? ¿Qué sucede en nuestras universidades privadas y públicas?

La enseñanza de diseño a nivel universitario en el Uruguay arranca en 1994 o 1995, con la implantación de una Licenciatura en Diseño Gráfico por parte de la Universidad ORT. Antes de eso estaba la Escuela de Publicidad Gráfica de la UTU y algún curso privado que andaba por ahí, impartido por algún dibujante publicitario. El flaco Aliés tenía una pequeña "academia" donde enseñaba diseño con más fundamento, pero no

había mucho más. Y es interesante pensar que ya en 1953 la Universidad de Cuyo en Mendoza, Argentina, comienza a enseñar diseño. Después en los 60', La Plata y a fines de los 60' la UBA, implantan carreras de diseño. O sea, nosotros estamos a años luz de esa realidad. Y la carrera de diseño empezó con lo que había a mano, porque obviamente no había docentes de diseño gráfico, o por lo menos no estaban muy visibles. Uno de los primeros que trabajó en eso fue Álvaro Cármes, que venía del Club de Grabado y más o menos hacía cosas que tenían algo que ver con el tema. Recién en el 2009 comienza una carrera de Comunicación Visual de Diseño Gráfico en la UDELAR. Lo otro que existe es la opción Diseño en la Escuela de Bellas Artes, que es una carrera subsidiaria digamos. Después que se hace todo el ciclo de Bellas Artes se puede optar por hacer eso, lo cual es bastante complicado también. A mi me tocan las generales de la ley porque fui docente en la ORT durante cinco años hasta que no estuve más de acuerdo con el nivel y las características de la enseñanza que se daba en esa institución. También está el Centro de Diseño Industrial donde en el primer año se da Diseño Gráfico. Y sin embargo la mayoría de los diseñadores que se graduaron del Centro de Diseño Industrial trabajan en diseño gráfico. Al igual que muchos arquitectos y gente con otro tipo de formación. Creo que el nivel que hay de enseñanza no es bueno y los resultados tampoco lo son. No sé bien porqué pero intuyo que hay carencias en la formación de los docentes, sobre todo en lo que tiene que ver con la inserción en el mundo del diseño. Prácticamente no hay en los cuadros docentes de la enseñanza, gente que exista fuera de su propio círculo, lo cual es bastante endogámico y por lo tanto contraproducente.

Eso además se vincula a un tema de mercado pequeño.

A ver... Hay cientos de eventos de diseño donde se trabaja el afiche por ejemplo. Sin embargo nunca hay participación de Uruguay. Los uruguayos aparecen en uno de esos eventos en muy raras ocasiones. ¿Por qué sucede eso?

¿Por qué no estás trabajando como docente en estos momentos?

En realidad sí estoy trabajando pero no en Uruguay, donde no tengo un lugar, no sé muy bien por qué... Sin embargo estoy dando seminarios, talleres y conferencias en otros lugares como Brasil o México. Allí por ejemplo, en octubre participaré como invitado en el Encuentro Nacional de Escuelas de Diseño, un evento anual que reúne a más de 60 universidades que tienen carreras de diseño, entre ellas la propia UNAM. Luego de eso, daré un seminario de una semana para la formación de docentes de diseño gráfico de la Universidad del Hábitat de San Luis Potosí...

Varios diseñadores (recién recibidos y no tanto) bajan de Internet (desde sitios pagos o libres) iconos, signos, fotografías, esquemas y composiciones predigeridas. ¿Eso también hace un poco al desprecio por el diseño?

Sí, y eso tiene que ver con lo que hablamos de la identidad. Cualquier cosa que hagas en diseño tiene que estar atado a su contenido y a su necesidad de comunicación. No puede ser un gesto estético. Si lo es, es falso y por lo tanto de escaso peso comunicativo. Es un tema de componentes de la genética de lo que hacés. Si las cosas son de buena calidad y están trabajadas, estudiadas y buscadas, van a tener un resultado. De lo contrario se quedan ahí.

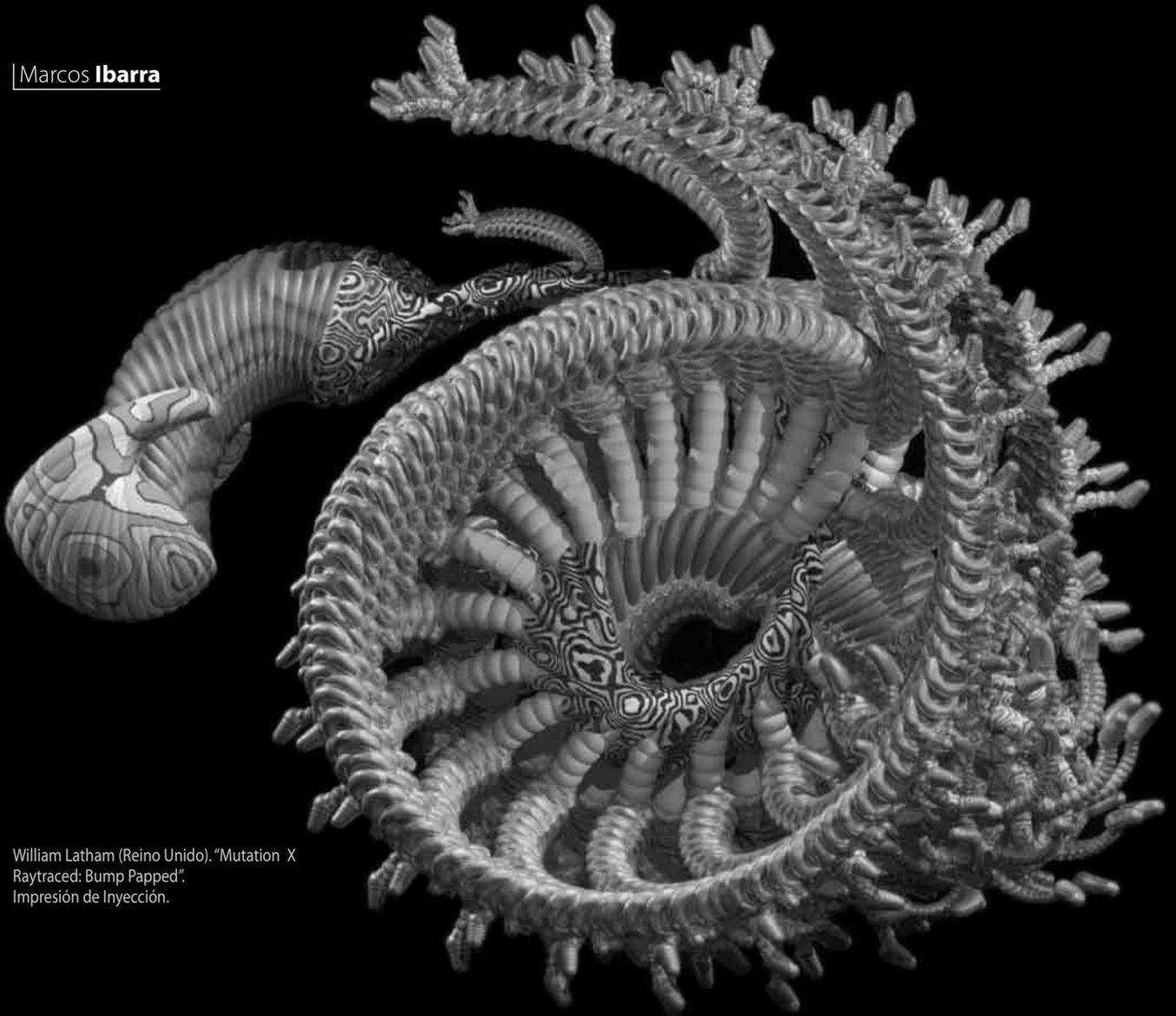
En tu caso, además del diseño gráfico, trabajás en fotografía y hacés música.

Bueno, la fotografía y el diseño siempre han ido paralelos como profesión. Y la música... si bien he estado vinculado toda mi vida a la música, hago cosas en música como hobby, para mí, aunque en algunos casos ha pasado a ser un poco público. He hecho música para obras de teatro, algunas canciones, pero todo forma parte de la experimentación. También escribo, no sólo textos que tienen que ver con lo profesional o con lo teórico del diseño, sino que escribo ficción, pero nunca publiqué nada. Yo creo que todos son lenguajes que contribuyen a lo mismo. Un diseñador es primero que nada un ser curioso y experimentador. ■

Arte digital

Algunos comentarios **personales**

| Marcos **Ibarra**



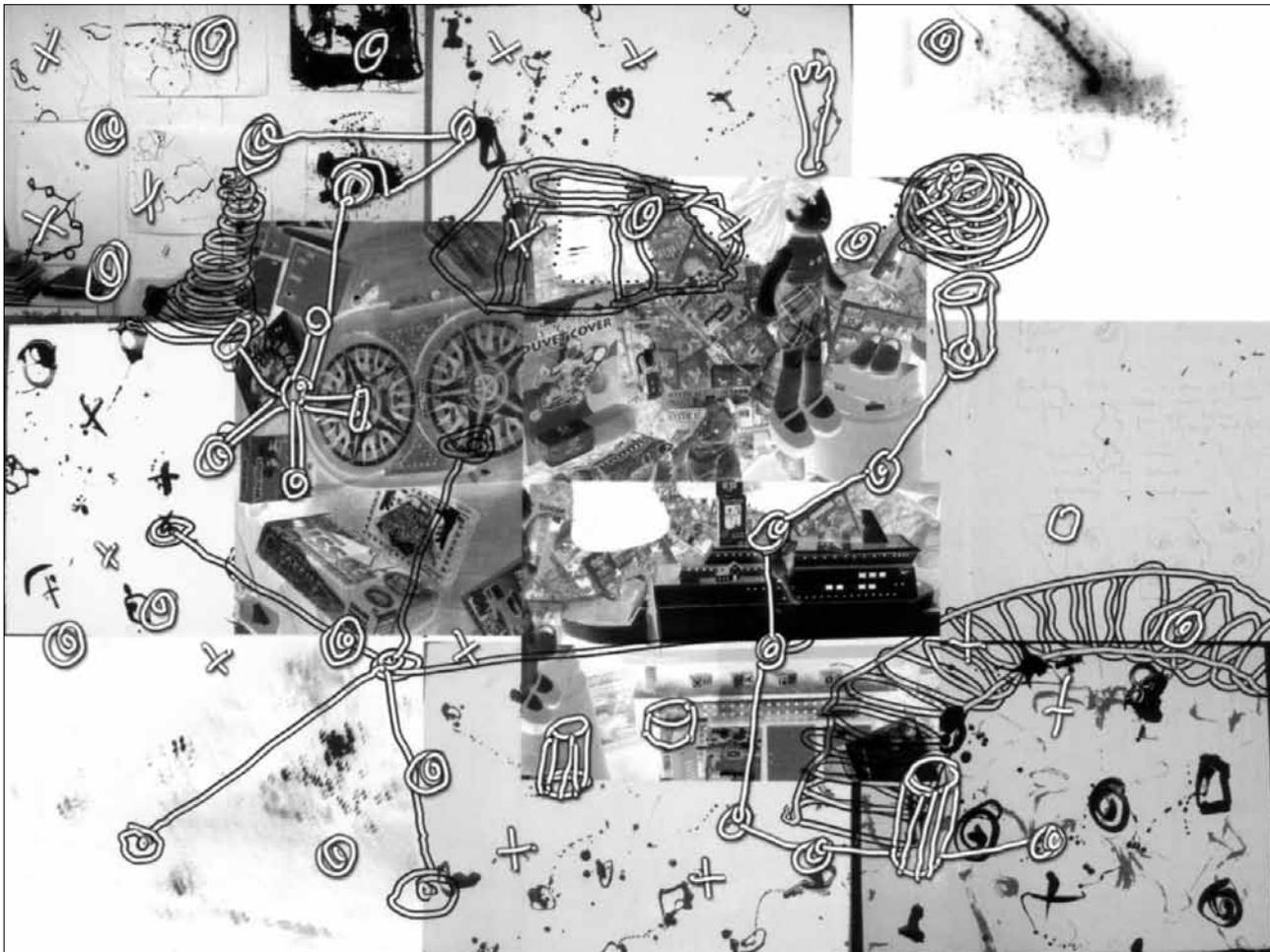
William Latham (Reino Unido). "Mutation X
Raytraced: Bump Papped".
Impresión de Inyección.

Comienzo hablando de "comentarios personales", porque estas observaciones no surgen como resultado de una investigación expresa sobre el tema, sino de la búsqueda que deviene por sí sola de la experiencia y toma de contacto con algo, en este caso el arte digital. De tal tipo de exploración solo puedo aportar puntos de vista, impresiones y acaso dar opinión en alguna cosa. Establecido ese primer escenario, cabe enunciar otro, relacionado con mi edad (52 años) lo que supone que mi formación, intereses y búsquedas en las artes plásticas, se han desarrollado en el plano de los criterios conocidos: taller, trabajo en el plano o en volumen con técnicas de dibujo y pintura tradicionales. Todos estos elementos pautan una cabeza, una manera de percibir.

Era necesario aclarar estos aspectos porque considero que el arte digital debe abordarse desde una perspectiva diferente de la que esboqué. Aquella cabeza tiene los elementos de juicio y medición que, aplicada a esta técnica, obtiene conclusiones como las que desarrollaré a continuación:

1. El artista.

Frente al arte digital, el artista pasa a un plano más extrapolado. Queda casi anulado ante la importancia radical que tiene la ingeniería informática. Ya no será más que un mediador más o menos eficaz entre un software actuando en un hardware y su capacidad de juego y ocurrencia para tratar de plasmar algo a partir de herramientas preestablecidas.



James Faure Walker (Reino Unido). "Song Upper Street". Impresión de inyección (edición de cinco copias). 60 x 80 cm.

El *ready made* de Duchamp es acá el soporte, cambiado así toda la relación con el medio, de una forma imposible de equiparar con la establecida con el lienzo para pintar con óleo. Acá el soporte cuenta con herramientas y filtros preestablecidos, que a la larga hegemonizarán todo resultado. Usando la cabeza obsoleta de la que hablaba, el artista digital ideal sería aquel que desarrollara su propio software. Así por ejemplo, en el ámbito de los fractales, quienes diseñan sus fractales con fórmulas matemáticas, serían artistas. Los que como yo, usamos el resultado hecho por ellos, seríamos usuarios de programas de arte.

2. El soporte

Trabajar con un mouse o un lápiz mouse, pone las cosas en un plano diminuto y deja a las manos la responsabilidad de responder. La imagen aparece en una pantalla desde donde parte luz en vez de recibirla. Aunque el diseño permite ejecutar recursos lumínicos, el trabajo se desarrolla, objetivamente, en condiciones totalmente diferentes. El resultado visto en pantalla, suele ser más veraz que cuando se lleva al plano físico a través de una impresión. Es casi como si a la obra realizada en la pantalla, se la rebajara a la condición de cobrar cuerpo.

¿Será algo equiparable al espíritu y la materia? No puedo afirmarlo, pero me gusta creer que algo de eso hay. En tanto virtual, la imagen con su luz interior, proyectada, no reflejada, tiene una liviandad etérea, que llega a fascinar. Llevada al papel, encarnada diríamos, adquiere la tosquedad de todo cuerpo físico, denso, opaco, lleno de inconvenientes.

3. La mirada

En tanto que la capacidad de asombro en las artes plásticas convencionales (término que utilizaré simplemente para establecer una forma de distinción) guardaba una relación de incertidumbre con el futuro, considero que en el arte digital ese polo se invierte. La capacidad de asombro obtiene un saldo a favor en lo referente al primer grupo, porque se presupone que con una computadora y un programa se puede hacer cualquier cosa. Aunque nos fascine la imagen digital obtenida, sabemos, o creemos saber, que esa imagen era posible ya antes que se hiciera. Sigue ocurriendo que las imágenes gustan, fascinan o enojan. Es decir, se saborean con las papilas de la belleza en términos estéticos. Sin embargo, hay una anticipación de la capacidad de los resultados que se vive de manera diferente con el arte convencional.

En éste, aunque se considere que "ya nada queda por ver", se vive esa nada con gestualidad (y deseo) de expectativa. En el arte digital, la expectativa desaparece. Se mira una imagen tras otra y difícilmente nos detenemos mucho rato en alguna. El surrealismo que se logra con facilidad en arte digital, suele ser más elocuente que el tradicional. Sin embargo, no genera el grado de admiración del otro. En arte digital, la capacidad de asombro es absorbida en mayor parte por la herramienta, por las posibilidades de los programas de diseño.

De alguna manera parecería que los lugares se respetan, coexisten, no se desplazan. No nace el arte digital para sustituir al otro, ni se mantiene el otro en espera a que este nuevo fracase. Son ámbitos diferentes y cada uno optará por el que le convenga según el resultado que desee obtener.

4. Lo que vendrá.

La muerte- Desde que empecé mi trabajo de búsqueda en talleres, he tomado contacto con diferentes discursos relativos a la muerte del arte. Uno de los más interesantes que escuché, estuvo a cargo del maestro Anheló Hernández buscando explicar que, por lo pronto, una línea de arte había muerto con el advenimiento del Pop Art en

Yves Netzhammer (Suiza).
Proyecto de "La subjetividad de la repetición".
Instalación con paredes y cinco proyecciones
de vídeo.

la década del 60. En su ponencia, repasaba los caminos, más o menos lineales y de secuencias dialécticas, que venían cursando los diferentes lenguajes y estilos acuñados principalmente por las escuelas europeas, camino que por motivos de históricas colonizaciones o genocidios seguíamos todos. Ese recorrido habría llegado a una pared final con el Pop Art, en una manera de enfocar el problema que me pareció interesante: no que el arte moría, sino que había secuencias que se podían ver como conclusivas. No era ésta la conclusión de Anheló Hernández, sino la que yo saqué de su propia ponencia. En términos generales su planteo formulaba que, terminado aquel camino dialéctico, se había inaugurado otra cosa y que esa otra cosa implicaba la muerte del arte, al discontinuar el método de revolución del lenguaje plástico. Mi opinión es que el arte no muere nunca (esa es una proyección típica de los mortales). En su dinámica cambia su trayecto, su relación con la sociedad, la proporción de interés que despierta, su cualidad sagrada. La dialéctica marxista es una gran herramienta, el error es quedar atrapado en ella. De esta manera, si el Pop Art rompió la cadena dialéctica de una historia del arte, no hizo más que demostrar que la civilización había cambiado en el transcurso de las guerras y las caídas y ascensos de diversos paradigmas. De cualquier forma, alcanza con que cualquiera se obsesione con una raya, ya sea hecha con un lápiz real o virtual, para que la secuencia del artista productor prosiga y por consiguiente también lo haga el arte.

El circuito de las artes plásticas ha sido siempre complicado y limitado, especialmente para quienes vivimos en sociedades pobres y acotadas. En este sentido, el arte



digital funciona plenamente en la pantalla de un PC, o en una proyección a través de un cañón y cobra identidad de cuadro tradicional cuando se lo imprime; lo habitual es verlo circular con espontaneidad por la web, ya que ese es su ámbito natural.

El artista click. Similar a lo que ocurre con la música electrónica o la producción de clips de vídeo, el autor digital (el artista), suele tener un lugar de menor notoriedad. El resultado final está demasiado compartido con la ciencia y siempre es difícil establecer hasta qué punto se manifiesta la genialidad creativa del artista *per sé* o dónde el resultado es una extensión de los valores preestablecidos por la herramienta. Este instrumento y soporte, por su complejidad y necesidad de especialistas para existir, jamás es equiparable a los elementos involucrados en la pintura tradicional. El lienzo, el pincel, el óleo exigen al artista que su expresión derive en transformarlos en un objeto final trascendente de su origen material. En cambio en el arte digital, el resultado final, el soporte y la herramienta, difícilmente pueden disociarse y la exigencia mayor recae en la mirada que lo disfruta. De esta

manera, el artista pasa a ser un operador calificado, que se divierte y se adentra a un mundo de posibilidades casi infinitas. Pero precisamente, esa "calificación" contiene la gracia, la inventiva, el ingenio, en suma, aquellas manifestaciones que caracterizan al artista en su tarea. "Un creador es un ser que trabaja por gusto", decía Gilles Deleuze y adhiero totalmente a esa definición. Los aciertos o desaciertos del creador, serán del dominio del público y de la crítica, pero jamás esos parámetros definirán a un artista. Este aspecto de dedicación casi enfermiza, obsesiva, abarca a cualquier estilo o herramienta que el artista use, lo que incluye al artista que trabaja con medios digitales. Visto de otra manera, si la herramienta del arte digital desapareciera, no se llevaría en su desaparición al artista.

El arte digital, decía anteriormente, disuelve al artista en un plano de menor notoriedad, cosa que lo hace más democrático, menos idolatrador de individualidades. Permite crear en un nuevo mundo de posibilidades, sin requerir espacio de taller. Aunque no es transferible el placer de la tarea mecánica, esta herramienta permite usar pintura, trazos, texturas, con un click. Si nos asomamos a los ejemplos concretos de obras digitales, constataremos resultados asombrosos que, por otra parte, cada vez más se utilizan en cine, ya como recurso, ya como lenguaje. ■



Las reproducciones que ilustran esta nota fueron extraídas del libro "Arte digital: nuevos caminos en el arte", de Wolf Lieser (Ed. H. F. Ullmann, Madrid, 2010)

La dama de gorro frigio visita el Museo Blanes

|Sonia **Bandrymer**

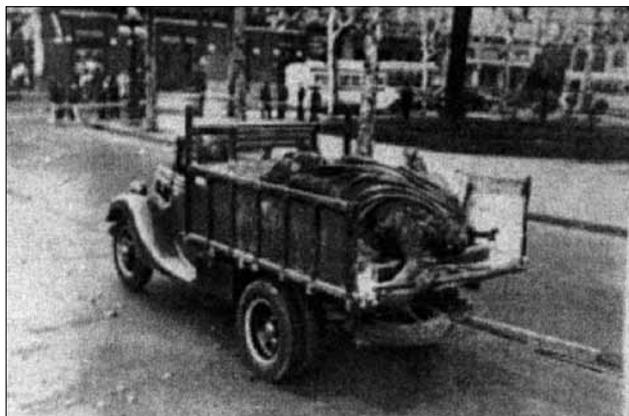
La Columna de la Paz, conocida popularmente como "La Estatua de la Libertad" fue el primer monumento levantado en Montevideo. Es un homenaje a la "Paz de la Unión" que puso fin a la contienda iniciada en 1863 entre blancos y colorados, acontecimiento que registró el segundo sitio a la ciudad de Paysandú y el fusilamiento de Leandro Gómez y otros jefes, el 2 de enero de 1865.

El bronce empleado para realización de esta estatua provenía de los cañones usados durante las guerras civiles en el país, simbología del fin de una era. La estatua se inauguró el 20 de febrero de 1867 y es obra del escultor italiano José Livi nacido en Carrara, Italia. Livi llegó a Montevideo en 1859, estableciendo el primer taller de esculturas de nuestra ciudad. Era experto en tallado de mármol y esta sería su única obra en bronce.

Durante el año 2004 llegaron a nuestro alcance las dos fotografías que hoy publicamos. Fueron tomadas en 1942 por el Arq. Berro, docente de Facultad de Arquitectura, en un paseo dominguero con sus hijas al Museo Blanes. La ocasión ameritaba un registro fotográfico ya que la "Estatua de la Libertad" estaba a nivel del suelo en el "Jardín de los Artistas". Para quienes desconocíamos este hecho, el hallazgo fue sorprendente. Particularmente la primera foto, en que Beatriz Berro de 14 años, viabiliza una comparación a escala humana con la escultura. Advertimos que en lugar de empuñar una espada en la mano derecha, la fotografía exhibe la mano de la estatua portando una cadena rota que de futuro sería sustituida.



Fotografía gentileza de la Sra. Beatriz Berro.



Fotografía gentileza de la Sra. Beatriz Berro.



Las fotografías originales pertenecen al Archivo de la Ciudad, Intendencia Municipal de Montevideo.

El tránsito de nuestra principal avenida se había acrecentado notablemente desde 1867 y la base de la escultura constituida por una elegante columna estilo corintio, presentaba grandes deterioros. Concurrimos al Archivo de la Ciudad, donde hallamos el expediente con el pliego de condiciones para la restauración del monumento. Allí consta que la estatua se retiró en mayo de 1939, por encontrarse el fuste de la columna en estado peligroso. La estatua de bronce, el plinto de granito en que esta se apoyaba y las dos piezas del capitel fueron trasladados al Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes". Los trozos ya inservibles del fuste de la columna fueron depositados en el Museo Histórico Municipal (Cabildo). Para la licitación se pedía a los contratistas el empleo de mármol blanco nacional, de características análogas al mármol de Carrara original. También poseían registros fotográficos del día del traslado de la estatua.

El 16 de diciembre de ese mismo año, apenas unos meses después de nuestro hallazgo, el Centro Municipal de Fotografía inauguraba en su Sala de Exposiciones la muestra "Columna de la Paz". Se hacían públicos por primera vez sus registros fotográficos. La presencia transitoria de "La dama de gorro frigio" en el Museo Blanes resplandecía en la muestra en un destacado primer plano de gran formato. 📷

No ves que todo es mentira

La fotografía como una forma de ficción

Carlos Rehermann

Camera Lucida

En 1807 un inglés llamado William Hyde Wollaston patentó un aparato que llamó "Camera Lucida", una referencia a la conocida *Camera Obscura*, dispositivo precursor de la fotografía. *Camera* significa habitación; la *Camera Obscura* tenía muchas veces el tamaño de una habitación. Era una ayuda para dibujantes, a veces fija (se trataba de una habitación del estudio del artista), a veces portátil (algunas eran unas cabinas del tamaño de una litera cerrada, con un asiento y una mesa interior y un sistema de lentes y espejos en el techo); las más apreciadas eran como la que usaba Canaletto en el Siglo XVIII, del tamaño de una cámara de fotos de las que usaban hace años los fotógrafos de las plazas de las ciudades. La *Camera Lucida* comenzó a ser usada por paisajistas y retratistas, debido a que era mucho más fácil de transportar que una *Camera Obscura*, a partir de principios del Siglo XIX.

El sistema es muy sencillo: un vidrio semiespejado, colocado a 45 grados con respecto al plano de la superficie sobre la que se dibuja, se mira a través de un ocular, cuya función es mantener el ojo siempre en la misma posición. A través del espejo se puede ver la superficie donde se dibuja. Lo único que hay que hacer es calcar la imagen, que vemos virtualizada sobre el papel.

Lo que interesa mencionar aquí es que una mano humana es la que traza el dibujo. La función del cuerpo del artista fue clave en el desarrollo de la fotografía. El uso del término revelado (palabra que significa "descorrer un velo", eliminar una ocultación) pone en evidencia las connotaciones mágicas con que se veía en tiempos de su creación el proceso fotográfico. Cuando Talbot dio nombre a su proceso fotográfico, lo bautizó "lápiz de la naturaleza". ¿Quién trazaba el dibujo parecido a un delicado rastro de mina de plomo? Nadie; los procesos quí-

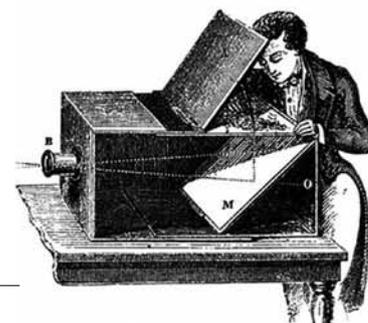


Ficción por creación: un referente inexistente.

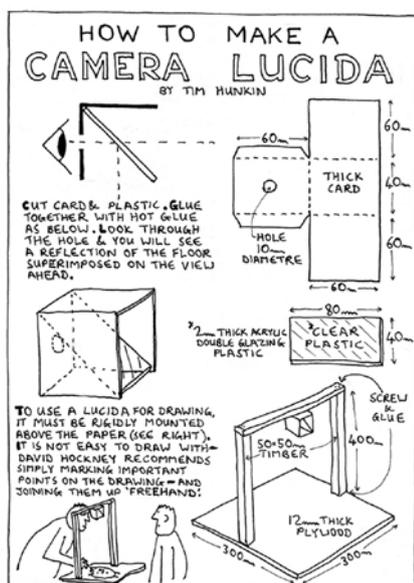
micos, la luz del sol. Probablemente tenía en la mente el lápiz que su propia mano había sostenido durante su luna de miel, mientras trataba, infructuosamente, de retratar a su esposa con la ayuda de una *Camera Lucida*. Talbot ansiaba saltarse el difícil proceso manual de calcar la imagen proyectada. La *Camera Lucida* requiere una cierta habi-

lidad manual. Es un instrumento de dibujo. Por eso, es claro que la responsabilidad de la construcción de la imagen recae en el camarógrafo. Todavía no se habla de Operador para referirse al fotógrafo, como hará Barthes cuando extienda una serie de términos latinos para hablar de la fotografía (Operator, Spectrum, Punctum, Studium).

Uso de la *Camera Lucida*



Una *Camera Obscura* port-til.

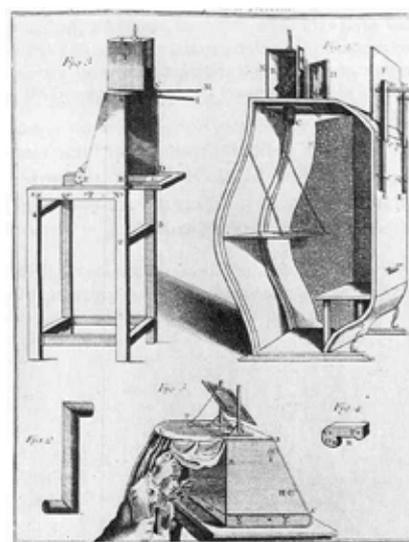


Cómo hacer una *Camera Lucida*.

punto tres técnicas de la representación del mundo. Ese momento es el surgimiento del capitalismo, primero en el norte de Europa y luego en los grandes centros comerciales del norte de Italia. Esas tres técnicas fueron: la pintura al óleo, que permitió la representación ilusionista de las texturas de las posesiones de los varones ricos (pieles, joyas, mujeres); la perspectiva cónica, que permitió la representación precisa del espacio unido a un punto de vista único (el del dueño de esos espacios); y la *Camera Obscura*, que permitió la multiplicación de artistas, ya no sujetos a una habilidad manual extraordinaria: de esta manera, los ricos pudieron contratar más pintores, más baratos.

La diferencia con la *Camera Lucida* tiene que ver con un desplazamiento del sujeto. La construcción de la objetividad es un mecanismo social de anulación del sujeto. Cuando Talbot se sintió impulsado a desarrollar un proceso que automatizara el dibujo, comenzó una operación de desplazamiento del peso de la construcción de la imagen desde el camarógrafo (es decir, el *operador* de la *Camera Lucida*) hacia el constructor de la *Camera Obscura* (es decir, el ingeniero o diseñador del medio). Las fuerzas que condujeron a esa objetivación (que es estrictamente un desplazamiento del sujeto creador fuera del proceso de creación, pero no una elaboración de la verdad) son las mismas que cambiaron el proceso de producción de objetos. La Revolución Industrial optimizó el crecimiento del capital, mediante la conversión de las masas en agentes dobles: músculo para darle a la manivela de la máquina, y estómago para demandar los productos que resultan de la máquina.

Se produce una objetivación del proceso creador de la imagen, de tal modo que el operador, o camarógrafo, ya no necesita ser un buen dibujante, sino que, de acuerdo con los principios del muy dinámico proceso histórico que se estaba desarrollando entonces, se requería un *operador que siguiera unos pasos para que la máquina hiciera lo que debía hacer*. Un duplicado del



Una *Camera Obscura*.

proceso de fabricación de objetos de consumo: los *operadores* de cámaras fotográficas son *operarios*, obreros.

El proceso de objetivación es muy importante, porque satisface una demanda de mimesis constante en toda la historia del arte visual. La fotografía apareció como la culminación de un proceso en procura de la realización de la imagen perfectamente mimética, capaz de representar la realidad sin intromisiones de la mano humana. La fotografía se percibió como el instrumento perfecto para documentar la realidad. La imagen se dibujaba sola: según Talbot, la dibujaba la naturaleza. John Herschel inventó un término más exitoso: dibujo de luz, a partir del griego: fotografía. El peso de la autoría se desplaza, deja de estar en el sujeto que realiza el procedimiento. Esto es muy importante para entender la larga trayectoria de la fotografía como documento de la realidad. Fue necesaria la informatización de los procesos de reproducción fotográfica para que se entendiera que el dibujo que se obtiene a partir de una *Camera Obscura* no es más fiel a la realidad que el dibujo que se obtiene de una *Camera Lucida*.

Los términos son importantes porque describen el centro de nuestra atención: probablemente nos parezca mejor hablar de dibujante y no de camarógrafo, para hacer énfasis en la parte del proceso que nos parece esencial.

Camera Obscura

La *Camera Obscura* se usa por lo menos desde el año 1000, cuando el persa Abu Ali Al-Hasan Ibn al-Haitham construyó una y dejó por escrito las instrucciones de uso en su libro de óptica. En Europa muchos artistas usaron *Camera Obscura*, especialmente después del Renacimiento, cuando comenzó un gran interés por la representación del espacio según las reglas de la perspectiva cónica.

El interés europeo por la *Camera Obscura* surgió varios siglos después de su construcción por parte de Al-Hasan. En Occidente ya se conocía, al menos en sus principios de funcionamiento, desde Aristóteles. Pero el uso comenzó a ser útil cuando fue necesario disponer de medios de representación aptos para satisfacer ciertas necesidades sociales. En concreto, hubo un momento en la historia de Europa en el que se pusieron a



¿Chaplin o Carlitos?

Para ahondar en este asunto, conviene examinar cómo son los procesos de significación en la ficción.

Significación y Ficción

Supongamos que yo pronuncio la palabra "cámara". Hay discusiones acerca de lo que ocurre en la mente de las personas cuando escuchan un sonido así. ¿Se imaginan una cámara en concreto? ¿Una Rolleiflex 6008 con un Schneider AF-Tele-Xenar de 180mm f/2.8 HFT? ¿O quizá imaginan una galería de cámaras, o una serie de conceptos tales como "eje óptico", "distancia focal" o "apertura de diafragma"? Para empezar a definir las partes del problema, digamos que al sonido "cámara" le decimos "significante"; y a lo que ocurre en la mente del que la escucha (aunque no sepamos bien qué es lo que ocurre), le decimos "significado".

Lo que no dijimos es en qué contexto usamos el sonido "cámara". Las palabras no existen aisladamente. Siempre están metidas en un contexto. Yo no llego aquí y digo "cámara", sino que vengo y digo, por ejemplo, "un antecedente de la cámara fotográfica es la *Camera Obscura*". La idea que los lectores seguramente tendrán a partir del significante "cámara" en ese contexto no es una cámara específica, sino el concepto "aparato destinado a obtener fotografías". En cambio, cuando recién mencioné un modelo de Rolleiflex, probablemente los lectores se imaginaron el aparato concreto; incluso los que nunca la vieron quizá imaginaron algo a partir de recuerdos de la infancia (la Rolleicord del abuelo, por ejemplo).

¿Cómo se produce el surgimiento de esa imagen mental que llamamos significado? Se produce por el envío de la memoria (es decir, de cierto saber) a una entidad que llamamos referente. El referente, en el primer caso ("aparato destinado a obtener fotogra-

fías") es una clase de objetos. En el caso de la Rolleiflex, mi intención es referir a los lectores a un objeto específico (en este caso, por tratarse de un ejemplar de producción en serie, también designa una clase, aunque más restringida). Puedo precisar más el referente, si digo: "La Rolleiflex con la que Helmut Newton tomó fotos el 27 de agosto de 1977". Aquí el referente es un objeto en el mundo.

Un problema interesante surge de referentes ambiguos, como los personajes de teatro y cine:

¿Cuál es el referente de esta imagen? ¿El actor Chaplin? ¿El personaje Charlie? ¿Una mezcla de ambos? No es un problema muy sencillo, y de hecho es común que se produzca una confusión entre el actor y el personaje en la mente del público, que muchas veces admira a un actor por los personajes que ha encarnado y no por sus valores artísticos. Un fenómeno similar ocurre con los escritores, que suelen ser identificados con la voz narrativa de sus libros.

Otro problema lo plantean los referentes completamente ficticios, que ni siquiera pueden generar confusión, puesto que no existen, no pudieron existir y jamás existirán, como el octavo pasajero de la película *Alien*.

No hay un referente en el mundo con esas características. ¿Eso quiere decir que no hay un referente? No. Eso define un género: la ficción, que tiene un referente imaginario.

La idea de ficción surge de una maduración de la cultura, que es capaz de discernir si los referentes existen o no. En tiempos de Homero no había cuestionamientos acerca de si las cosas tenían referentes reales o imaginarios. Para los discursos de referente imaginario había una sola palabra: mentira. Cuando nació la fotografía se instaló la creencia de que su referente es necesariamente real. Pero hay muchas fotografías trucadas de fechas tan tempranas como 1860 (y probablemente antes), que demostraron que el referente no necesariamente se parece a lo que se ve en el significativo o se genera como significado. Curiosamente, el llamado "truco" no es llamado de la misma manera en la pintura. Un retratista puede hacer retratos separados de dos modelos y luego componer su cuadro final con ambos juntos sin que nadie lo acuse de embaucador; un fotógrafo que hiciera lo mismo hace "truco".

La fotografía como objetivación de la creación de imágenes desaparece definitivamente con el proceso digital. No hay forma de determinar si el referente estaba frente al lente y era así tal como lo indica el significado. Es decir, la fotografía perdió definitivamente, y para siempre, su carácter de documento de la realidad.

Pero el proceso de ficcionar no es tecnológico, como podría concluirse a partir de la experiencia fotográfica. Se trata de un proceso cultural, irresistible, que, cuando no tiene ayuda de la tecnología (del Photoshop, por ejemplo) busca otras estrategias para instalarse.

Presencia y flagrantia

Para ver cómo la ficción se apodera de todos los medios disponibles, se puede analizar los conceptos de presencia y flagrantia propuestos en la década de los 60 por Cesare Brandi. Dice Brandi que cuando vemos una película, el actor que se mueve y habla en la pantalla se nos impone con una clase de presencia que opaca el hecho, que podemos conocer, de que esté muerto. Vemos a Chaplin en "Candilejas", y ahí está haciendo su número final, antes de morir entre bastidores, y nada importa si está muerto: su personaje morirá mil veces más, mientras haya quien mire la película. De nada vale nuestro saber acerca de la inexistencia actual del cuerpo del actor: la presencia de la imagen es mucho más poderosa. Brandi utiliza una palabra para este concepto, que tiene que ver con el verbo ser, aun-



Para componer la foto de la izquierda se usaron tres fotos diferentes, durante la Guerra de Secesión de Estados Unidos.

que es una creación suya: *astanza*. Nosotros podríamos traducirlo como *presencia*.

Cuando se inventó la televisión apareció una nueva clase de presencia, una presencia flagrante de la imagen en tanto exista referente. La flagrancia ocurre sólo con la trasmisión en directo. Nunca antes se había dado una flagrancia de la imagen, aunque las transmisiones de radio nos habían acostumbrado a la trasmisión de relatos simultáneos. Los informativos de radio que transmitían desde el lugar de los hechos comenzaron a operar hacia fines de los años treinta (lo cual aprovechó Orson Welles para su obra de radioteatro "La guerra de los mundos", en 1938). Pero no fue sino hasta la década de los años cincuenta cuando comenzó a operar la flagrancia de la imagen visual. Así que nos hemos acostumbrado a una nueva objetivación de la imagen: el directo televisivo. Aquí ya, por ahora, la manipulación es más difícil, aunque en poco tiempo se va a poder hacer intervenciones con digitalización en tiempo real.

La flagrancia suponía un rasgo del referente: existir en el mundo; la televisión desplazó ese rasgo desde el referente al significado. Naturalmente, el significado no existe sin un significante, lo cual introduce una cantidad de temas muy interesantes. Por ejemplo, el movimiento errático, espasmódico, de la cámara, es característico del reportaje de guerra (en general de todos los reportajes y documentales en situaciones de peligro y urgencia), en el que el camarógrafo está inquieto, se ve obligado a moverse, y recorre el entorno nerviosamente, buscando el centro de la acción. Un traslado del significante muy notorio ocurrió en 1993 con los movimientos de cámara de la serie "NYPD Blue" ("Policía de Nueva York"). El significante se convirtió en un rasgo de moda, y se transfirió con más o menos adecuación al significado a otros programas, como el periodístico "CQC", y de ahí a decenas de

programas de segundo orden.

El directo televisivo ha producido todo un género, que llamamos "reality show", que es una ficción que se trata a través del directo televisivo. Lo que resulta interesante para la gente siempre tiene que ver con la pregunta "¿esto es cierto?". Se nos vende un documental y simultáneamente se pone en duda la existencia del referente, es decir, se nos genera incertidumbre acerca de su carácter de ficción.

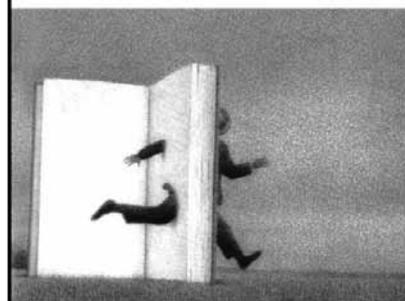
Tradicionalmente una ficción suponía que el referente no existe; un referente que existe supone un género documental. En el reality show, si bien podemos empezar aceptando, escépticos, que se trata de una ficción, muy pronto aparecen hechos (peleas, caricias, traiciones) que nos parecen "auténticos", no ficticios, y entonces lo que suponíamos una ficción adquiere cierto grado de documental. El proceso se identifica claramente en la pornografía: una escena que representa erotismo puede aceptarse como ficticia, pero cuando hay ciertos contactos físicos entre algunas partes específicas de los cuerpos de los actores, se produce una ruptura de la ficción, y la obra irrumpe súbitamente en el campo de lo real. Aceptamos que hay ficción en ciertos planos (ella en realidad no es una mucama, sino una actriz; él en realidad no es un empresario en viaje de negocios, sino un actor) pero nos parece que la eyaculación de él en la boca de ella, mostrada en primer plano, evidencia un grado de realidad.

Barthes resuelve de una vez el problema de qué es el referente cuando dice:

"Aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, un *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto".

Hay que observar que de esta manera deja de interesar la "verdad del referente". Da igual si Chaplin es Chaplin el actor o Charlot el personaje: en cualquier caso, ya no está vivo más que a través de la imagen. ■

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

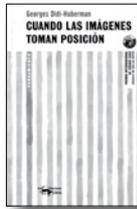
librosclau@adinet.com.uy

099 486 156

Presentando "La Pupila",
10% de descuento

Cuando las imágenes toman posición.

Georges Didi-Huberman
Antonio Machado Libros.
Madrid, 2008.
323 pp



"Un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente", explica el autor de **Cuando las imágenes toman posición**. Este libro (Premio Internacional de Ensayo 2008 Círculo de Bellas Artes) ofrece un conjunto de reflexiones en torno a las imágenes de guerra, vistas a través de los montajes realizados por Bertolt Brecht en su Diario de trabajo, **Arbeitsjournal**, y en su libro: **El ABC o Abecedario de la guerra** (una especie de atlas fotográfico de las conflagraciones bélicas, en términos de Didi-Huberman). Estas selecciones fotográficas de Brecht, muchas veces acompañadas por textos periodísticos y/o literarios, han permitido al teórico francés Didi-Huberman (Saint-Étienne, 1953) conceptualizar la distinción entre la toma de partido y la toma de posición, así como para volver a plantear el método dialéctico que se pone en marcha con las imágenes y el papel del montaje en la comprensión de la historia. Lo que se evoca, por tanto, es la dialéctica del montaje. "En efecto –continúa el teórico-, el montaje insta una toma de posición –de cada imagen respecto a las otras, de todas las imágenes respecto a la historia– y ésta, a su vez, sitúa el libro iconográfico en la perspectiva de un trabajo inédito de la imaginación política". **O. L.**

Dioses Prostéticos.

Hal Foster. Akal.
Madrid, 2008.
375 pp.



Integrante clave del grupo de la revista *October* (una de las más prestigiosas entre las académicas dedicadas a las artes visuales), Hal Foster sigue con este libro su investigación de corte psicoanalítico de las vanguardias del siglo XX, después de su cardinal *El retorno de lo real* (1996). En este caso individualiza dos tendencias básicas surgidas con el modernismo que, adentrándose en el 900 se han dado de diferentes maneras marcando, sin embargo, una continuidad: lo primitivo y lo tecnológico. A través de una atenta y por momentos un poco sofocante lectura freudiana ("dioses prostéticos" es una locución del vienés), Foster analiza los trabajos, entre otros, de Gauguin, Picasso, Klee, Dubuffet (por el lado primitivista) y Loos, Lewis, Marinetti, Ernst (por lo mecánico) tratando de desvelar las pulsiones inconcientes en el uso de estos dos "mitos" y sus consecuencias. El libro es una recopilación de escritos ya salidos en revistas, lo cual le quita un poco de organicidad; a pesar de ello resulta una lectura fascinante por su tentativo de dismantelar la demasiado fácil asociación entre modernismo y trasgresión, en búsqueda de una trama psíquica subterránea más compleja y articulada. **R. B.**

El balcón del presente. Conferencias y entrevistas Alain Badiou.

Siglo XXI editores.
México, 2008.
117 pp.



"Estamos entre dos mundos, de los cuales uno cae poco a poco en el olvido, y el otro no es sino fragmentario (...) Somos los experimentadores del intervalo". Desde este lúcido y particular espacio parte la mirada de Badiou, que recorre con pasión e ironía los territorios en conflicto que son la política, el amor, la locura y el arte, mientras rechaza con vehemencia las imposiciones simplistas de los bienpensantes, empeñados en indicar que los grandes relatos y las ideologías terminaron. "¡Basta!, Declaremos de una vez el Final de todos los finales". Abiertamente opuesto a la inmediatez imperante en los "tiempos de lo efímero", carga contra la exacerbación del yo y la falsa integración comunitaria tras las que se embanderan singularidades y colectivos culturales, acusando a estas supuestas libertades e inclusiones en el ámbito artístico de "sables democráticos de madera", funcionales al statu quo imperante y falsamente universalizantes. Sugestiva compilación de textos independientes, la presente edición resulta una interesante puerta de acceso al pensamiento de un autor categórico y fermental, que nos conmina a sacudir la pasividad intelectual para arriesgar una posición en la realidad actual. **V. P.**

Los elegidos. Libro de caricatura política + dvd

Horacio Guerriero/ Tato Ariosa/ Espectral
Random House Editores/
Sudamericana Uruguaya.
Montevideo 2009. 60 pp.



A partir de abril de 2009 y en el marco de nuestra larga y mediática carrera electoral, una novedosa forma de presentar la realidad se integra al escenario político a través de las caricaturas animadas realizadas por el dibujante Horacio Guerriero (Hogue), en colaboración del equipo integrado por Tato Ariosa (animación) y Espectral (sonido). Recopiladas en el presente volumen, componen una variada galería a la que se suman las caricaturas realizadas a los candidatos presidenciales en el programa "Código País". En un variado e irónico desfile de motosierras, coloquios, alianzas efímeras y otros acontecimientos que, en ocasiones, los actores del momento preferirían olvidar haber protagonizado, estas instantáneas gráficas funcionan como un espejo aumentado de la inmediatez, a la vez que como una sagaz forma de la memoria, rescatando del olvido colectivo hechos de la cotidianidad política que por acumulación son rápidamente suplantados. Capturada con la agudeza característica de un representante de la mejor tradición de caricaturistas de nuestro país, la realidad se somete a la crítica demoledora que supone el humor. **V. P.**

Glenn Brown.

Christoph Grunenberg.
Catálogo en ocasión de la muestra de Glenn Brown en la Tate Gallery de Liverpool (Inglaterra). 2009.
182 pp.



Glenn Brown (1966, Hexham) es un artista inglés que forma parte de la destacada generación de artistas británicos nacidos a mediados de los '60. Nominado para el Premio Turner en el año 2000, su pintura transita deliberadamente entre la figuración y la representación de la textura. Esto es; no trabaja necesariamente con el pincel cargado de materia oleosa, sino que recrea con fino detalle el pastoso volumen de una pincelada más cargada. Eso provoca que las figuras se sometan a un ostensible "derretimiento", en cuyo pretexto descansa la anamorfosis buscada (tan lejos de Picasso como de Bacon), aunque sin perder las proporciones generales de las formas. Al mismo tiempo desdibuja los contornos de las figuras (mayoritariamente retratos) logrando un efecto "fuera de foco" emparentado con cierto tipo de captura fotográfica. A veces su paleta alta, rica en cromatismos complementarios, es apretada por cierto uso convencional del claroscuro, si bien sus logros son mucho más profundos que esos ligeros academicismos. Junto a Lucian Freud, Vincent Desiderio y Ron Mueck, este joven hacedor es uno de los pintores de caballete más interesantes en lo que va del siglo. **O. L.**

Las 3 eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image. José Luis Brea.

Akal/ Estudios visuales.
Madrid, 2010.



Dividido en tres grandes fases, las de la imagen-materia, el film y la imagen-electrónica, el presente libro analiza cómo las distintas formas técnicas propician modelos diferenciales de producción, distribución y recepción de imágenes. Tanto por su objeto (la imagen en sus distintas formas y manifestaciones, sin distinción de épocas, formatos técnicos o géneros de las prácticas) como igualmente por su método (que no es ni el de la historia del arte, ni el de la pura teoría estética, sino que cruza el análisis teórico con la crítica cultural, la "contemporánea antropología de la imagen" y los estudios de cultura visual) el presente ensayo constituye un valioso estudio que viene a intentar llenar el vacío de una «historia de la imagen» que la afronte desde una perspectiva teórico-crítica. Aquí, el autor español (recientemente fallecido) ofrece un análisis de esa historia desde el punto de vista de la teoría crítica contemporánea, y pone en relación sus potenciales simbólicos con su forma técnica. El último ensayo de un teórico de la posmodernidad que, en un gesto breve y conciso, perfila una visión panorámica y es capaz de trazar y reconocer paralajes conceptuales entre unas y otras «eras». **O. L.**

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017

Ana Salvat

Olga Armand Ugon

La Marquería

Diana Saravia

GALERIA DE ARTE - CUADRERÍA - MARQUERÍA

www.lamarqueria.com - arte@lamarqueria.com

Carlos Quijano (Ex Yi) 1288 bis. - Tel. 29018401
Montevideo - Uruguay

Maria Cristina Nieto

Olga Piria

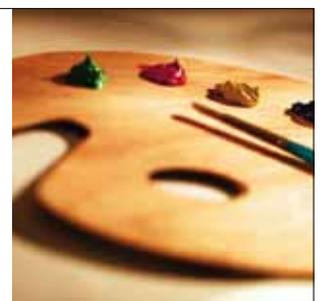
Conozca nuestra nueva línea de productos de arte



Óleos, acrílicos, acuarelas, bastidores, pinceles, caballetes, delantales, escurridores, modelos para dibujo, cartulinas especiales, para técnicas secas y húmedas en 20 colores distintos, lapices de grado, gomas masilla, todo tipo de portaminas con sus repuestos, carbonillas, blocks especiales, bastidores tipo panel, paletas, espátulas, tela por metro en rollo, lapices de buena calidad, soft pasteles, oil pasteles, y cantidad de productos que sirven para el artista, el artesano, el aficionado, y el técnico que gusta de usar productos de buena calidad.

GOYA LTDA. Justicia 1967

Tel: 24087668/ 24034916 - goyaltda@adinet.com.uy



PETRONA VIERA / Río Santa Lucía

Esta pintura integra
el acervo pictórico del Banco República



**Un artista se reconoce por su trazo.
Un país, por su banco.**

 **BANCO
REPUBLICA**



El Banco País