



**El primer gobierno de izquierda
en Uruguay y la cultura nacional /
Entrevista a José Gamarra /
Espínola Gómez
y un desmantelamiento que no fue /
Oscar Caballero / Fernando García Esteban /
Fernando Castro Flórez / Lucio Fontana /
Jacques Leenhardt / Grafías /**

URUGUAY / AÑO 2 / No. 9 / AGOSTO 2009 / EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA.



José Gamarra. Más allá de las cosas. 150 x 150 cm. 2004. Técnica mixta sobre tela.

- 3** Entrevista a José Gamarra
- 6** El primer gobierno de izquierda en Uruguay y la cultura nacional: Políticas culturales...¿para qué?
- 10** El primer gobierno de izquierda en Uruguay y la cultura nacional: Toda la escala de grises... o casi
- 12** Política y administración del patrimonio cultural: Espínola Gómez y un desmantelamiento que no fue
- 14** Entrevista a Oscar Caballero
- 16** Fernando García Esteban y sus caminos para enseñar a mirar
- 19** El curador (in)cómodo: Fernando Castro Flórez
- 22** Lucio Fontana: final cut
- 26** Los públicos, las obras y los artistas: Jacques Leenhardt
- 30** Grafías

Uruguay / Año 2 / Nº 9 / agosto 2009 - Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

staff / Colaboran en este número

Riccardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para *La diaria* y es profesor de literatura e idioma italiano en la Società Dante Alighieri de Montevideo. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y literatura conceptual y es el fundador de la revista "assembling" *Wit-Uperium* (2005-2007).

Flabia Fuentes Pereira (Florida, Uruguay, 1975). Artista visual egresada de la Escuela de Artes y Oficios "Pedro Figari", UTU. Estudió con Pedro Rodríguez y Guillermo Fernández. Es egresada del Instituto de Profesores Artigas como docente de Comunicación Visual. Realizó varios murales: Hospital de Clínicas "Dr. Manuel Quintela"; SOCAF de Cerro Oeste; liceo Nº 34 "Rafaela Villagrán de Artigas"; casa natal de Eduardo Fabini.

Luis Morales (Mercedes, 1963). Periodista, investigador. Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana (Cuba) y Postgrado en Teoría y Crítica Literaria del Siglo XX, según el mismo centro de estudios. Es autor del libro de relatos *Satanás en el Huerto de los Olivos* (2004) y de la crónica fotográfica *De Batlle a Vázquez* (2005). Profesor de Idioma Español en la Primera Experiencia de Integración de Alumnos Sordos en Enseñanza Secundaria.

Verónica Panella Osquís (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.

Diego Recoba (Montevideo, 1981). Estudiante de Letras. Ha realizado trabajos críticos sobre literatura uruguaya. Uno de ellos sobre el poeta Raúl Zaffaroni fue publicado en un trabajo por Pablo Rocca (2005). Colaborador en la sección cultura de *La diaria*.

Daniela Tomeo (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de artes plásticas por la IMM. Tutora de Profesorado Comunicación Visual (IPA), Educación a Distancia, 2007. Publicaciones: **Manual de Historia del Diseño Gráfico 1** (Universidad ORT); **Enciclopedia Uruguaya**, coautora en capítulos de arte y arquitectura. Colabora de la revista **Arte y Diseño** en temas de arquitectura y diseño, 1999-2000.

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. Dalmeiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura Nº 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, MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, SALA DE EXPOSICIONES DEL MITOP, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUSEO ZORRILLA, SUBTE MUNICIPAL, CENTRO PLATAFORMA DEL MEC, LIBERTAD LIBROS, DODECÁ, CLAEH, TEATRO SOLÍS, ESCUELA PEDRO FIGARI, O.R.T. Y UNIVERSIDAD CATÓLICA.

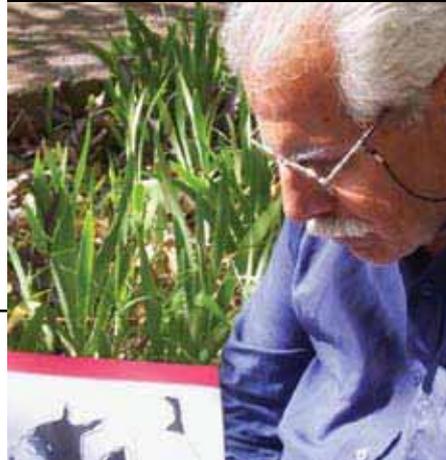
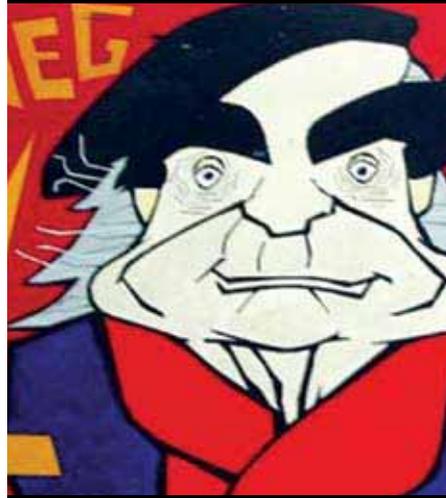
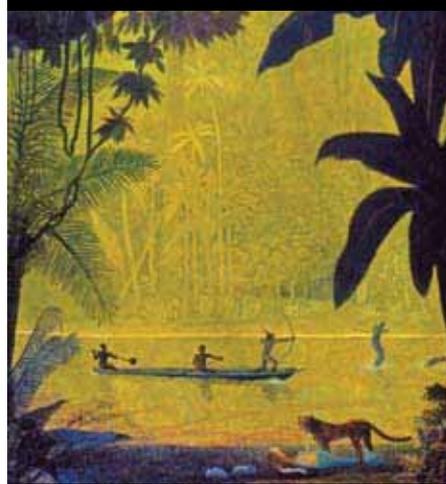
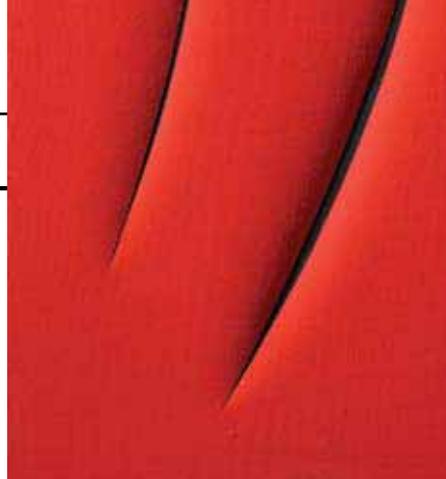




Foto: Michel Lunardelli

José Gamarra:

pintor de **Latinoamérica**

| Gerardo **Mantero**, Oscar **Larroca**

José Gamarra (Tacuarembó, Uruguay, 1934) es reconocido en el mundo entero por sus pinturas de temas históricos y mitológicos. Obtuvo el Tercer Premio de la 1ª Bienal de Córdoba en 1962 y representó a Uruguay en la Bienal de Venecia en 1964. Al alejarse de su trabajo abstracto inicial, su obra posterior evoca enormes paisajes minuciosamente representados de la selva amazónica que sirven de contexto para las tradiciones culturales, políticas y revolucionarias de la epopeya latinoamericana. Durante el invierno boreal, se aloja en su apartamento en Montevideo, ciudad a la que visita periódicamente en compañía de su incondicional compañera.

En Tacuarembó comienza tu vinculación con el arte. ¿Con cuáles otras figuras de la cultura de ese lugar coincidías?

Yo me acuerdo mucho de Tacuarembó, pero en realidad viví allí hasta los cinco años. Mi familia me envió con mi abuela a vivir aquí, en Montevideo. Luego volví al poco tiempo, y esas idas y vueltas significaron que demorara en terminar la escuela primaria.

¿Cuáles fueron tus primeros pasos en el camino del arte?

Lo más importante en mi formación fue el encuentro con mi maestra de pintura, que ocurrió cuando yo tenía siete años en un ómnibus que venía de la escuela de Las Piedras. Nos encontramos cuatro años después; yo tenía once años y ya estaba en la escuela 129 del hipódromo de Maroñas. Era una escuela piloto donde pasábamos todo

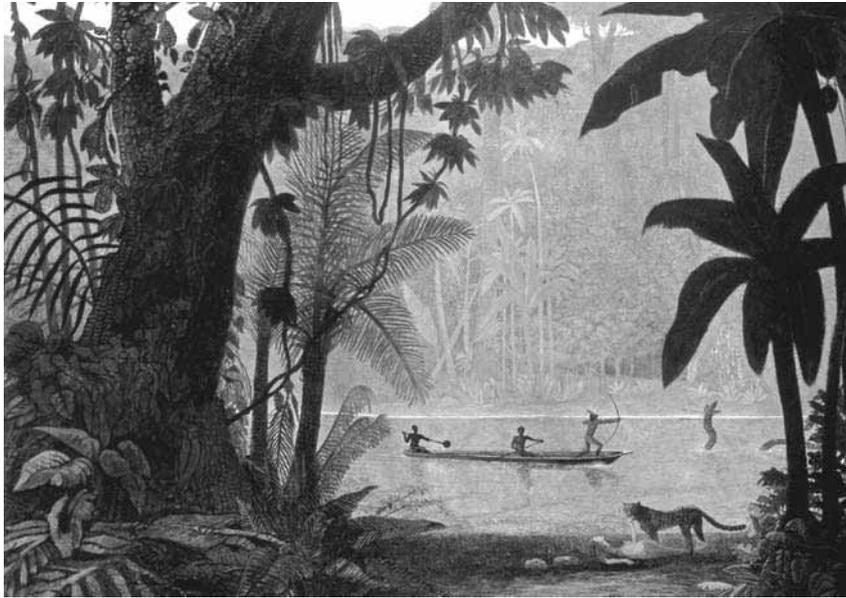
el día. Y ella era la profesora de artes plásticas; María Mercedes Antello. Según cuenta ella, cobré enseguida interés por el lenguaje plástico. Pasó el tiempo, yo hice mi primera exposición cuando tenía trece años junto con el arquitecto Mario Palanzani, en el Ateneo de Montevideo. Mario abandonó después la pintura y yo seguí; no porque quisiera sino porque el entorno que había siempre estuvo como protegiéndome. Cuando yo me decidí por la pintura, mi familia puso el grito en el cielo. La directora de la escuela tomó cartas en el asunto y me nombran para trabajar en el Jockey Club (para resolver los dilemas económicos de mi casa) y poder seguir estudiando. A los quince años comencé a vivir la cultura del ámbito de la plástica.

En la Escuela Nacional de Bellas Artes estudiaste con Vicente Martín.

Era una época donde había una serie de transformaciones y una disposición renovadora. Así fue que tuve a (Miguel Ángel) Pareja, a (Felipe) Seade, y a Vicente Martín. Recién venido del taller Torres García, Martín me reafirmó en las cuestiones que yo necesitaba saber. "Saber"; estar convencido de que uno sabe ver y producir. Para mí, todo aquello fue como el solfeo.

Por esa época estaba instalada una fuerte disputa entre los figurativos y los abstractos. ¿Creés que se trata de una discordia que se repite cíclicamente?

En realidad yo nunca tuve ningún tipo de apreciación hacia esas querellas. Prácticamente me sumergí en mis preocupaciones sin tener en cuenta nada. Tenía idea de todos los movimientos históricos contemporáneos, pero nunca estuve tentado por discusiones. Me interesaba seguir



Inaccesible Edén. 1986-1987.
Óleo sobre tela. 150 x 200 cm.
Colección privada.

trabajando con la naturaleza muerta que luego se transformó en eso (Nota: señala un cuadro de su autoría).

Las pictografías de la década del '60...

Sí. Más tarde se transformó en la pictografía. Todo eso, mezclado con la preocupación de otras técnicas, como el grabado. Prosiguiendo con mi periplo, luego gané una beca y nos fuimos para Brasil. Nos casamos un día y al otro partimos.

¿Qué fue lo que te dejó la experiencia de vivir cuatro años en Brasil y de estudiar grabado en el Museo de Arte Moderno con Johnny Friedlander y luego con Iberé Camargo?

La experiencia de nuevas posibilidades laborales y de seguir pintando y exponiendo. En Río de Janeiro estudié con Friedlander. Fuimos a San Pablo y teníamos una recomendación de encontrar un amigo de Iberé que era en esa época director de la Escuela de Arte Moderno de la Fundación Álvarez Pentrado. Allí también me cobijaron, fui asistente y luego profesor de grabado y pintura. Estaba Marcelo Grasmann y otros pintores que tenían un vínculo con la fundación. A todo eso, seguí manteniendo un contacto permanente con Montevideo.

En la década del '60 te radicás en París.

Me presenté a un premio Bial de Jóvenes de Montevideo que consistía en un viaje al exterior que coincidía con la Bial de París y de Venecia. Gané el premio con una invitación del gobierno para ir a Francia. Entonces quedaba pendiente nuestro regreso a Brasil. Aceptamos participar en la Bial de Venecia y al hacerlo había que pintar obra nueva. En ese entonces no existía ningún tipo de complejo para recibir a los artistas. Estuve en Boulogne, en el atelier de Paul Landowski, un escultor fran-

cés que hacía dos años había muerto (fue el que realizó el Cristo del Corcovado, en Río). Allí preparé el envío para Venecia.

¿Qué fue lo que motivó esa decisión, y como fue tu inserción en ese medio?

Constaté que era posible meterse en esa carrera. Salones, premios, galerías, mayor mercado,... el vínculo con los artistas latinoamericanos que vivían allá. Y al mismo tiempo, con los franceses. Cuando volví a París desde Venecia, comencé a participar de todas las actividades que me ofrecía París: el Salón de jóvenes, el Salón de Mayo, que eran importantes. Ahí aparecen galerías interesadas. Más tarde tuve contactos con galerías holandesas, y una de ellas decide exponerme en la FIAC de París. Ese fue el salto para que los franceses se interesaran en mi trabajo.

Luis Caballero, Armando Morales y Bernard Dufour fueron algunos de los artistas que transitaron un sendero "inverso": comenzaron con una abstracción ("baconiana" en Caballero, y expresionista abstracta en Morales), para derivar en una estética sucedánea del realismo "clásico" de claroscuro. En tu caso sucedió algo parecido. ¿Como fue el proceso de cambio de tus composiciones matéricas, signicas, hacia un figuración con alto contenido ideológico, con una temática que es esencialmente latinoamericanista?

Primero que nada, el color fue el primer cambio; dejé la paleta monocroma y comencé a estudiar la policromía. Por otra parte, el vínculo con otras experiencias dio como resultado que mi signografía fuera mutando hacia pequeños personajes, pequeñas siluetas similares a las de las historietas. Y el proceso se da tal cual tu lo decís; pero ya en la época de mis abstracciones quería decir algo, pero algo que se "leyera".

Nunca me aparté de esa intención de una obra que se leyera; las signografías también apelaban a eso. De ese gran salto hoy me encuentro haciendo una pintura figurativa; paisajes con una especie de racconto de la realidad latinoamericana.

Mientras el imperialismo se camufla detrás de la globalización, vos utilizás figuras menos indirectas pero más simbólicas, como la anaconda, por ejemplo. En la obra "Encuentro de conquistadores" se percibe una selva omnipresente, sólida, prácticamente infranqueable, más allá de la amenaza bélica.

Sí. Los mitos europeos, la visita del Papa, la historia de la conquista con helicópteros... Es una obra intemporal que señala las problemáticas de siempre, para decir que lo que pasó antes está ocurriendo ahora en nuestro continente. La anaconda (un reptil inocente) representa el imperialismo. La primera época que empiezo a darle un significado diferente fue con San Jorge, donde el dragón es sustituido por un gorila. Claro, que para llegar a ese estado de cosas tuve que recibir influencias.

Una mirada superficial diría que una de esas influencias tiene que ver con el armado de las figuras del aduanero Rousseau, pero también se podría decir que construís el paisaje con la misma densidad que el holandés Frans Post.

Yo no lo busqué intencionalmente, y me siento muy honrado de que se perciban esas comparaciones. También es cierto que la gente necesita siempre asociar el estilo de un artista a una referencia anterior. Mi manera de trabajar revela un tipo de "inhabilidad" para la representación: es deliberado. Evito ser un perfeccionista de las formas y los volúmenes. Pero los calificativos del entorno también hacen al artista. En la medida que se va proyectando el trabajo se forma como una especie de caparazón, de solidez. Y Post me interesa, como me interesan otros.

Post maneja los espacios con mayor oxígeno, en cambio vos reducís el cielo a su mínima expresión.

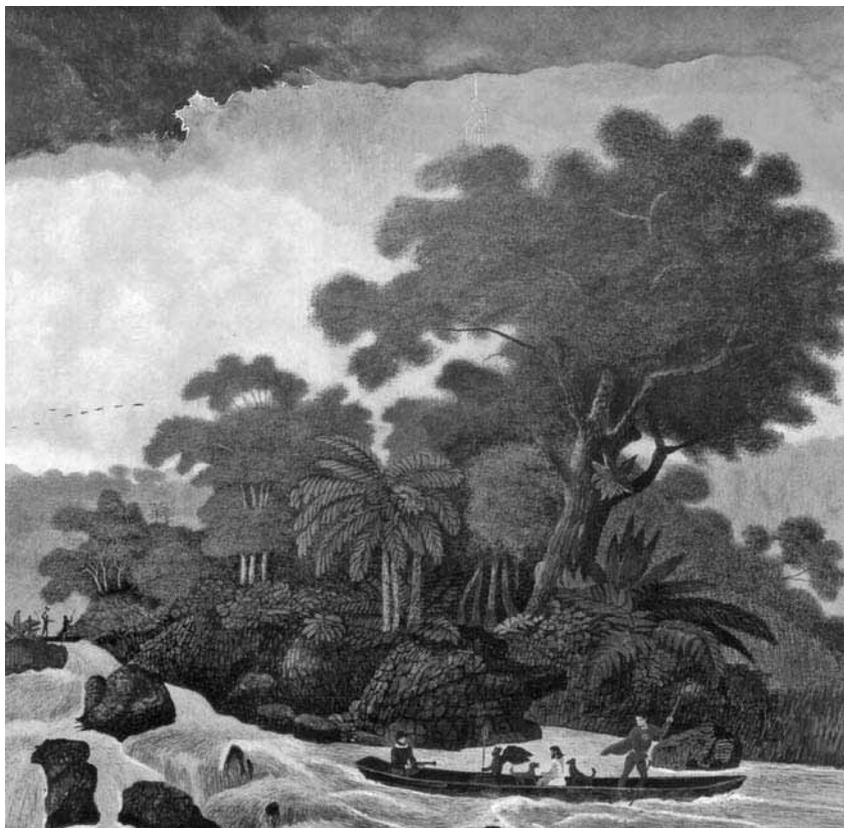
El cielo queda ahogado por la vegetación, eso tiene que ver con una descripción simbólica bastante evidente.

Tampoco podemos saltarnos las influencias. Es una característica sine qua non de la producción artística.

Claro, y también ligada con la experiencia

Los Mandigas. 1992.
Técnica mixta sobre tela. 150 x 150 cm.
Colección privada.

que tiene que ver con el descubrimiento hispánico. En lo temático me interesa lo antropológico. Estuve vinculado desde muy pequeño con la literatura, la antropología (Darwin), historias de la selva, escuchar a quienes iban al Amazonas. De jóvenes hacíamos viajes al interior, y en esas conversaciones alrededor del fogón, todo queda grabado... No hay nada más importante que el desarrollo de la sensibilidad durante las primeras etapas de la vida. Todo eso me quedó marcado...no quiere decir que luego no se modifique. Hoy en día yo trabajo sobre los mitos, mi vínculo expresivo con (Eduardo) Galeano, el conocer un poco lo que uno intuía sobre las costumbres, el lenguaje. Reafirmar la imagen es una manera de enfocar la cosas sin penetrarla, porque la pintura tampoco puede ir más allá de lo que pueda lograr...El cuadro siempre es generoso, sin durezas, fluido. Cuando el cuadro "no quiere salir" es porque algo "le pasa".



La obra se "retoba", a veces.

Claro: qué es lo que quiere decir el cuadro y para qué lado lo corro. Un cuadro exigido queda insistido, recorregido, entumecido.

Lejos del costumbrismo, se te ve como un artista comprometido con una causa, como la tuvieron Oswaldo Guayasamín, José Sabogal, Pedro Nel Gómez, Antonio Berni...

El problema nuestro es que no hay muchos pintores que se refieran a esa realidad de esta manera, sin negar -claro está- el impacto que puede tener un muralista mexicano. Se podría asimilar al compromiso que lleva adelante un escritor; denunciando malestares comunes. En un momento también me interesó esa manera que tenía (Cándido) Portinari de presentar sus figuras.

De algún modo, cultivás esa imagen colectiva de una Latinoamérica virgen y periférica saqueada e influenciada por el imperialismo.

Dentro de todo ese quehacer de Latinoamérica es muy difícil el cómo hacerse conocer. El trabajo que tiene que hacer un latinoamericano en París es mayor que el de un artista francés o parisino, obviamente. Algunos lo logran. Colegas y galeristas vieron en mi propuesta una posibilidad de despegarme de una temática estrictamente europea. Las grandes concentraciones culturales -como se da en París- atraen a los otros. Pero también ocurre a la inversa. Por ejemplo, un día un pintor en París me dice: "qué lástima que abandonaste tal cosa que

tu hacías, porque yo te copiaba" (risas). Eso significa que yo también, a mi modo, pude influenciar.

El hecho de trabajar en y desde París, ¿permite visualizar una tendencia hegemónica?

París sigue siendo una capital muy estimulante. Ojalá nosotros tuviéramos una dinámica así, pero para eso se necesitan siglos de acumulación de pensamiento y producción. Y también nos haría falta pasar por dos guerras mundiales, ser colonialistas, robar mucha obra (risas). Todo eso hace lo que llamamos la "riqueza cultural". Nosotros seguimos y seguiremos en la periferia. Si en Europa hay tensiones entre dos tendencias distintas, estas pueden chocar, pero siguen funcionando: hay lugar para todos. Pueden coexistir, no como acá, que quieren triunfar sobre el cadáver del otro. Eso me parece un disparate. Por otro lado, yo diría que hoy en día, en Francia, tenemos un gran conflicto en el sentido de que todavía estamos acostumbrados a las bondades de la Escuela de París.

¿Una nostalgia moderna?

En cierto sentido, el mercado -por ejemplo- era una maravilla. Tal es así que hasta los museos compraban obra falsa. En un determinado momento, los americanos decidieron vender ciertas colecciones que ellos tenían. Decían que era para comprar otras cosas, pero en verdad era para combatir el arte francés. Quiere decir que Estados Unidos desarrolló nuevas maneras

de imponer el arte y la cultura a través de fundaciones y de circuitos de mercado. Eso continúa -con cierto declive, puede ser- hasta el día de hoy. Una fundación americana logró hacer en Francia una exposición de este artista que fue esposo de la Cicciolina...

Jeff Koons.

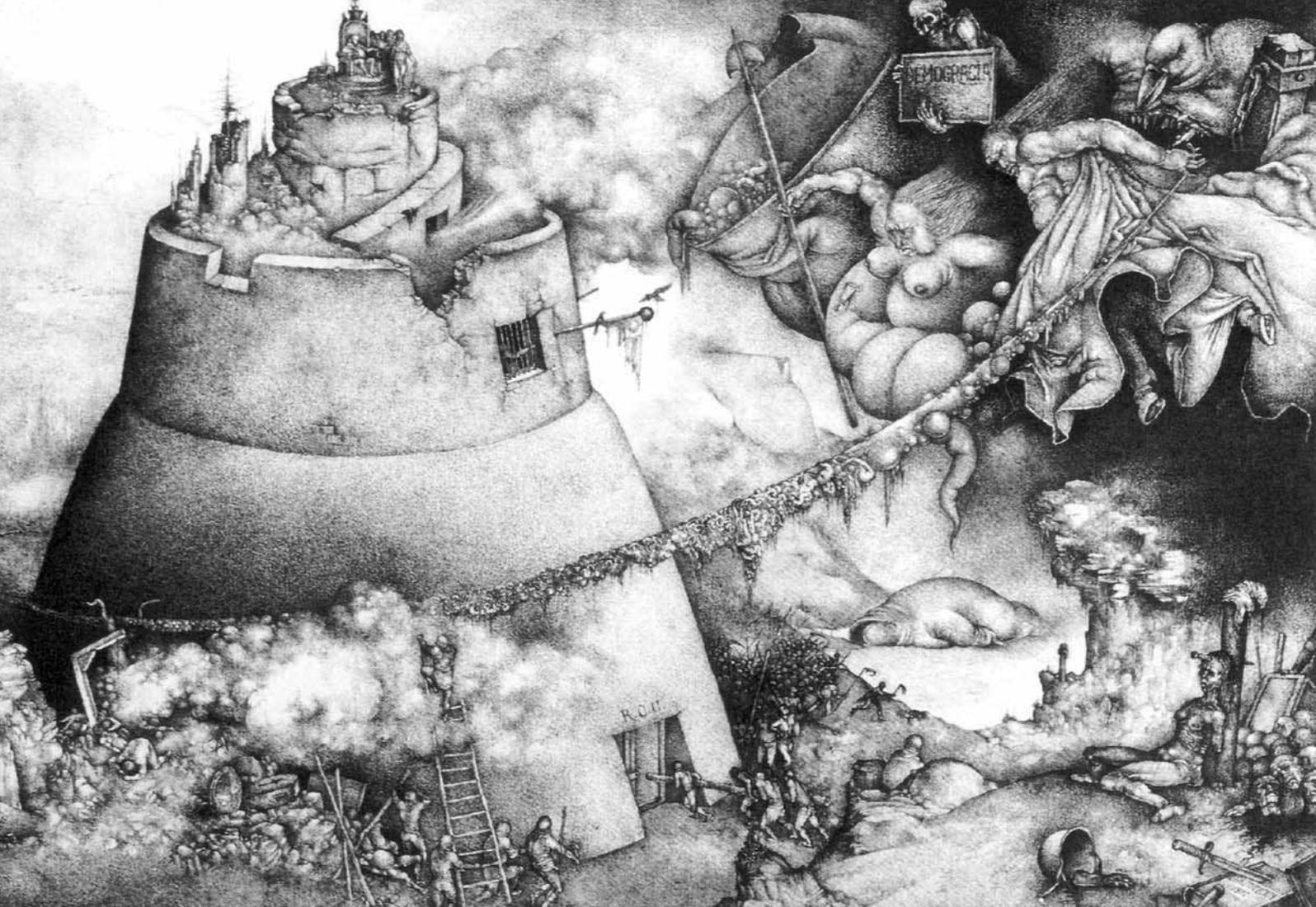
Sí, en el chateau de Versalles, nada menos. Eso fue sostenido por un gran financista francés en connivencia con esa fundación americana. Sigo creyendo -aunque esté equivocado- que la promoción del artista la hace su propio trabajo. La obra debe defenderse ella misma. Sino, no vale la pena promoverla a través de un aparato que la legitime.

No en vano actualmente existe un arte denominado "institucional".

Pero no es el mismo arte "oficialista" de antaño. En el arte conceptual ortodoxo no existe la cuestión de sentimiento como en una pintura, la cual mirás y percibís, sentís algo.

Eso podría calificarse como una mirada anciana...

Yo no me voy a poner a discutir con la gente que te dice: "lee el catálogo, que allí está toda la explicación". Yo lo leo, pero no hay caso. Evidentemente, artistas como yo, seguimos dentro de nuestra órbita y chau; seguimos en lo nuestro. El arte sigue siendo la imagen, la forma, la proyección a partir de una imagen construida mediante el análisis. ■



Nelson Romero- "La conquista del trono"-1971-Tinta s/papel- 34,5cm x 49cm.
Obra que integra la muestra "El dibujo en los años 60 y70", en la sala "Carlos Federico Sáez".

Políticas culturales... ¿para qué?

Ante la inminencia de las elecciones nacionales, y la concreción de un nuevo gobierno, es necesario replantearse el sentido y la importancia de las políticas culturales; analizar las conclusiones que dejó un proceso electoral pautado por un progresivo vaciamiento del discurso y por la imposición de la llamada "democracia mediática", en donde importa más lo cuantificable que la búsqueda de la verdad.

Gerardo **Mantero**

En el próximo mes de octubre se realizarán las elecciones nacionales en nuestro país. Desde siempre, este hecho es una mixtura de tradición, celebración y ritual democrático no exento de cierto dramatismo y exaltación pasional. También se está constatando en otros sectores de la sociedad un creciente desinterés y desilusión por el ejercicio de la política que va perdiendo su esencia, por la imposición de la "democracia mediática" que se expresa midiendo la performance de los partidos y los candidatos, a partir de gestos, imágenes, y gráficas donde se trata de ubicar el porcentaje de indecisos, que a la postre es el gran botín. (1) En

un reciente encuentro realizado en la Facultad de Humanidades, los panelistas y asistentes respondían a sugerentes preguntas: ¿la política cabe en los partidos?, ¿los partidos caben en las elecciones?, ¿las elecciones caben en las predicciones de las encuestadoras?, ¿la timba de los porcentajes electorales le ganó al juego político? El filósofo Sandino Núñez, uno de los exponentes en dicho encuentro, se expresaba al respecto: "La racionalidad descriptiva (que explica lo sucedido, no lo que ocurrirá) ha sido desplazada por la razonabilidad predictiva, que proyecta a futuro un escenario y espera que se produzca, que ocurra el happening, se prepara, se anuncia y ocurre. Después

se explica desde el discurso del día anterior" (...) "la encuesta ha sustituido, eliminado, la posibilidad de instalar un debate conceptual". En la actual campaña política se está observando un desplazamiento del debate de ideas y de propuestas. El caso más notorio es la falta de discusión de dos visiones que, en los últimos tiempos, convivieron en la izquierda: la que quería profundizar los cambios en la orientación ideológica tradicional (mayor justicia social, privilegiar el país productivo), y la otra izquierda posible a la luz de los condicionamientos que impone la globalización y la hegemonía del capitalismo. Tal vez esta sea una de las explicaciones a la falta de asistencia a las

urnas en las últimas elecciones internas de amplios sectores de la coalición de gobierno. Esta ausencia de debate es un error político, pues la discusión hace a la cultura de izquierda.

En los partidos de oposición, el paisaje se repite. En el Partido Colorado se asiste a una huida del discurso batllista en favor de un pragmatismo a lo Nicolas Sarkozy o Mauricio Macri, liderado por Pedro Bordaberry; y en el Partido Nacional se apela a la figura de Wilson Ferreira Aldunate (quien fuera la izquierda del partido) por correligionarios que -diciéndose sus discípulos- se abrazan con el herrerismo, borrando todo límite ideológico.

En este escenario de vaciamiento del sentido de la política, los protagonistas del ámbito de las artes han reclamado reiteradamente que la cultura sea incluida en la agenda del gobierno, integrando la lista de prioridades y desterrando para siempre la falsa dicotomía entre lo urgente y lo esencial. Existen algunas señales de avances en esa dirección. En la reciente campaña

menos acento: apenas una visita simbólica de Larrañaga al Teatro Solís, y declaraciones de Lacalle a favor de que el servicio diplomático actuara como propagador de nuestra cultura, más la peregrina idea de crear una especie de entrega de los Oscar "a la uruguayaya" en el Estadio Centenario. En lo que va de la segunda etapa con miras a los comicios de octubre, el tema no se ha vuelto a tratar más allá de alusiones esporádicas. Tal vez sea otra señal desde la izquierda de un saludo a la bandera, o la distancia que ha tenido la derecha hacia el tema, o quizás síntomas de la falta de sustancia de una campaña más parecida a un frío juego de ajedrez que a la confrontación de visiones que puedan definir el futuro del país. Las relaciones del poder con la cultura siempre han sido conflictivas (en todos los tiempos y en todos los sistemas políticos) por la naturaleza de ambas actividades: una, dominada por la praxis que impone la conquista del poder, y la otra, instalada en la abstracción que implica la búsqueda de lenguajes que expresen pensamientos

ventes trayectorias, dolorosas experiencias del pasado reciente, justas reivindicaciones. Se podría decir que estos reclamos se basan en el protagonismo de los hacedores culturales y en la construcción de un entramado sociocultural que no admitió claudicaciones y que sorteó el oscurantismo de la dictadura y las posteriores debacles económicas.

Se podrá fundamentar la importancia simbólica de la cultura por su poder transformador y la creciente valorización desde la perspectiva económica (creación de puestos de trabajo, por ejemplo). Pero también se requiere de un ejercicio continuo y cuestionador del papel de la cultura ante el escenario que nos plantea un país fragmentado que trata de integrarse a un mundo de desafíos de interpretación constante.

El gobierno frenteamplista y la cultura

En el pasado, los parámetros que manejaban todo lo concerniente a lo cultural se inscribían en un contexto dominado por otras urgencias. En el año 2007 hicimos un reportaje a José Pedro Barran en donde nos recordaba:⁽³⁾ *"Cuando Batlle estuvo en Francia cuatro años, en su correspondencia no hay la menor referencia a las escuelas plásticas más modernas. Si hay de las ideas políticas modernas que hablan de llevar la cultura al pueblo. De lo que se trataba era de sacar al pueblo de la ignorancia, de la sombra, del alcohol. Salvarlo. A nadie se le ocurría que el pueblo tenía su propia aspiración cultural o su cultura."* Desde otro ángulo, se podría decir que siempre existieron políticas culturales porque la ausencia de las mismas determina una. Salvo los antecedentes valiosos que tuvieron a Tomas Lowy como administrador, la mirada abarcativa y la visión antropológica se desarrollan en la segunda administración frenteamplista cuando asume Mariano Arana como intendente y Gonzalo Carámbula como director de cultura, al tiempo que se incorpora el aporte de Luis Stolovich en lo que tiene que ver con el impacto económico de la actividad referida. Fue en esa época donde los artistas podían acceder a fondos por la vía de flamantes concursos (**Movida Joven, Fondo Capital**). Se realizó, además, inversión en infraestructura, como la creación de la Sala Zitarrosa, el reciclaje del Teatro Solís, mejoras en el Subte Municipal y el Museo Blanes. Se incorporó el concepto de gestión cultural al potenciar la actividad de los elencos estables (Comedia Nacional, Filarmónica, Sinfónica) y la EMAD. Más allá de las distintas opiniones que se puedan tener de este proceso, y haciendo la salvedad que en el área de las artes visuales se



interna, el tema estuvo -en mayor o menor grado- arriba de la mesa. Haciendo un relevamiento objetivo y puntual, el contador Danilo Astori -en un encuentro que tuvo lugar en el teatro Stella en el marco de su campaña para las elecciones internas- expuso una serie de medidas para fortalecer el desarrollo cultural. A los pocos días, el otro candidato de la izquierda uruguayo, José Mujica, se reunía con célebres figuras de la cultura y resaltaba el importante papel que tiene el pensamiento en el proceso de transformación de la sociedad. En el Partido Nacional se trató el tema con

o hechos artísticos. Al decir de Gerardo Caetano:⁽²⁾ *"¿Qué es un intelectual por definición?, como investigador es un escéptico, no se enamora fácilmente de las ideas, debe peinar la historia a contrapelo, debe ser el huésped incómodo que tiene su rol en cuestionar saberes convencionales o sentires comunes instalados, y que para serlo debe tener un espacio de libertad y de creatividad"*. En este grupo conviven conductas de toda clase. Son habituales las clásicas idas y venidas, acomodados de cuerpos, fidelidades pretéritas y renovadas, múltiples guiñadas al poder, exacerbados personalismos, sol-

siguió con la tendencia de nombrar administradores de espacios que gestionaban de acuerdo a su criterio. La IMM fue una plataforma de consolidación de una fuerza política que finalmente llega al gobierno en las elecciones del 2005. Este hecho generó una gran expectativa en los ámbitos de la cultura, en algunos casos desmedida, pero fundamentada por una estrecha relación de esta fuerza política con la mayoría de los integrantes del colectivo. Durante el último lustro, agentes culturales, gestores, artistas y docentes participaron en distintos talleres organizados por instituciones públicas y privadas para discutir acerca de las gestio-

Cultura del MEC con el nombramiento de Luis Mardones, cuyos antecedentes anteriores remitían a los ámbitos de la política y la administración. Aunque se explicó que los grandes temas a contemplar eran las artes, las tradiciones, el patrimonio y el pensamiento (a lo cual se agregó el apoyo a los jóvenes), se evidenció rápidamente que no se tenía un proyecto acorde a los insumos que tradicionalmente identificaban a la izquierda. Y si bien la problemática relacionada a los jóvenes es un tema de preocupación nacional, en el caso de su vinculación con el área de las artes generó una serie de confusiones conceptuales, relacionando lo

la falta de antecedentes para el cargo y por la tendencia artística en que se inscribía), su gestión se caracterizó por una actividad vertiginosa que mezclaba desordenadamente exposiciones de obras de artistas vivos con retrospectivas de maestros como Fonseca o Ventayol, con un diseño de actividad más parecido al de un centro cultural que al de un museo. Su gestión no llegó a los dos años pues se decidió subrogarla. Se realiza un llamado a concurso y se la sustituye por Mario Sagradini, acompañado por Pablo Thiago Rocca y Raquel Pontet en las áreas de investigación y conservación respectivamente. Sagradini titula su proyecto "Museo Nudo", y establece una diferenciación con el "museo de puertas abiertas" de Lacasa, por un "museo de puertas giratorias". En el escaso tiempo de su gestión, Sagradini expuso el museo vacío para luego inaugurar la primera muestra de su gestión a mediados de julio. La hiperactividad anterior, se modifica radicalmente por lo que parecería ser una reflexión del rol del museo y una preocupación por redefinir el "espacio del cubo blanco". En ese marco, se inscribe la visita del arquitecto y artista Clorindo Testa, responsable de la primera reforma en el año 1969. El poco tiempo de gestión y una perspectiva un tanto difusa dificultan una evaluación más precisa. Al mismo tiempo, desde la Dirección de Cultura, Hugo Achugar anuncia la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en un pabellón de la vieja cárcel de Miguelete. En principio esto una buena noticia, dado el notorio déficit en infraestructura museística que ostenta nuestro país.

En el caso de Canal 5 (TNU) el análisis es más lineal y con resultados más visibles. El gobierno partió de un escenario más definido, con un pasado signado por períodos lamentables e intentos fallidos de reforma que obligaban a un cambio radical en un área especialmente sensible como es el de la relación de los medios de comunicación y el Estado (en el entendido de que éste es el administrador de las ondas que son patrimonio de la humanidad). El proceso comenzó con la conducción de Sonia Breccia con una limpieza de la grilla e instalando un formato donde se ponía el énfasis en lo informativo, con algunas carencias en cuanto al lenguaje audiovisual, pecando de cierta solemnidad y acartonamiento. Luego, pasa a ser sustituida por Claudio Invernizzi, quien, después de un lapso de estudio de la situación, comienza a imponer una comunicación más distendida y una adecuada interpretación del papel del canal oficial incorporando programas que son un aporte al entretenimiento y la reflexión (*Prohibido Pensar*, *La historia de la música popular*, *Alterados por Pi*) y que lo-



¿Filosofía en la televisión? **Prohibido pensar**, programa dirigido por Sandino Núñez en TNU (Canal 5).

nes culturales a la luz del recién estrenado gobierno. La masiva participación estaba signada por la esperanza de cambios cualitativos. Coloquios, conferencias y mesas redondas se sucedieron desde fines de 2005 en distintas ciudades del país. Los resultados de esos encuentros fueron disímiles, pero varias de sus conclusiones ("*La cultura da trabajo*", "*Uruguay grifa cultural*") cayeron en manos del aparato burocrático y en algunos casos fueron tomadas como insumos de la novel administración. Rápidamente, este estado de ánimo se vio coartado por hechos políticos que determinaban una vez más que la cultura iba a ocupar un lugar secundario. La nominación del Ing. Brovetto, que cumplía la doble función de ser presidente del Frente Amplio y Ministro de Cultura, evocaba a las claras que se privilegiaba la función política sobre la idoneidad que requiere el cargo. Otro tanto pasaba en la Dirección de

joven con lo "nuevo", con la "innovación", o con la "necesidad sistémica de la novedad" (4). Eso facilitó, queriendo o sin querer, el apoyo a una tendencia estética en desmedro de otras, lo cual determinó una visión dirigista y unilateral. Existen dos ejemplos reafirmatorios de las carencias antedichas: el del Museo Nacional de Artes Visuales, y el del Canal 5 (TNU). En el primer caso, se decide culminar con la gestión de 36 años de Ángel Kalenberg, período que ya exigía una rotación de las miradas, más allá de las evaluaciones que pueda merecer su desempeño como director. En mayo de 2007, asume en ese cargo la psicóloga y artista visual Jacqueline Lacasa, con su proyecto "Museo Líquido" (que alude a su interpretación del pensamiento del sociólogo polaco Zygmunt Baumann). Sin discutir en profundidad el pensamiento crítico sobre las relaciones sociales que plantea Bauman (en medio de las polémicas que se dieron por

gran posicionar al canal, democratizando y redimensionando el papel de la caja boba. En los dos casos (MNAV, Canal 5) se evidenció una voluntad de cambio sin un plan que emergiera de una definición conceptual para la posterior instrumentación de la acción. A esto le sumamos el atraso curricular en relación a la formación especializada y la imposibilidad de revertir el inmenso peso de la burocracia; a tal punto, que los dos últimos directores del MNAV se refieren a la habilitación de Bomberos como un "debe" a solucionar. En el intrincado tema de la relación de los medios de comunicación (tema que tímidamente se está abordando al final del período (5)), de nuevo se tendría que tener una estrategia que permita la elección del funcionario indicado para llevar adelante el proceso: para desterrar esa codicia re-fundacional que existe en nuestro país que deja de lado uno de los principios básicos en la construcción de los procesos culturales, como lo es la continuidad afirmada en la acumulación de experiencias que confluya en la instrumentación de un proyecto estudiado concienzudamente. Haciendo la salvedad de que no se puede negar la importancia de la marca personal en cualquier gestión, no sería deseable que en los ámbitos de la cultura los responsables de llevar adelante las políticas correspondientes, fueran meros ejecutores sin iniciativa ni creatividad. Con el mismo criterio anti-maniqueo, también hay que señalar que la asunción de la actual Ministra de Cultura, la Ing. María Simón, supuso una señal de rectificación de caminos pues ella demostró otro conocimiento y compromiso con la cultura. El primer síntoma es priorizar la idoneidad ante la lógica política: las designaciones en la Dirección de Cultura, en el Museo Nacional de Artes Visuales, y en Televisión Nacional, van en la misma dirección. También existieron en este período una serie de acciones que determinaron aportes: los **Fondos Concursables** y los nuevos **Fondos de Incentivo Cultural** (más conocido como Ley de mecenazgo) que hay que seguir evaluándolos en el tiempo; la finalización del complejo del **SODRE**, la reparación económica del **Teatro El Galpón**, la inversión en el interior del país como el **Proyecto Desembarco**, que en muchos casos significa la diferencia entre la existencia y la inexistencia de la actividad cultural; la creación del **Museo de la Memoria**, los fondos destinados a la producción teatral (**Montevideo Ciudad Teatral**, el **Proyecto a Escena** -grupos independientes establecidos o no, pagando a las salas por los servicios- y la ya instalada **COFONTE**), la **Ley de Cine** que aporta un millón de dólares anuales que, sumados a los fondos existentes (**FONA** e **Ibermedia**),

incentivan la producción del laureado cine nacional. La aprobación del **Estatuto del Artista y Oficios Conexos** (más conocida como Ley de jubilación para los artistas) y el ingreso de Uruguay a **Iberescena** e **Ibermuseos** (el equivalente de Ibermedia en otras áreas). En lo referente a las artes visuales, la novedad de significación no fue la confusa política del Estado, sino la intervención de teóricos y artistas en polémicas públicas que tratan de desentrañar los dilemas contemporáneos y la imprescindible interacción entre los hacedores culturales y el Estado. En muchos casos se evitaron males mayores (como el caso del

los conflictos étnicos y religiosos que no encuentran solución inmediata. Es posible que este escenario de fondo explique las sombras y las luces de las políticas referidas a la educación y la cultura, y la pérdida creciente del sentido primigenio de la política. Lo que es inexorable es que una restauración del sentido de las cosas pasa por la acción de la educación y la cultura: las únicas herramientas de transformación real que atraviesan transversalmente todos los estamentos de la sociedad. Las respuestas se inscriben en un territorio que tiene que ver -en todos los planos- con una acción de supervivencia de la especie, de salvataje



Museo Nacional de Artes Visuales.

desactivado traslado de la intervención de Espínola Gómez en el Palacio Estévez –ver nota de Oscar Larroca en pág. 12) y en otros se cumplió con la función de desarrollar el imprescindible espíritu crítico que tiene la cultura en la sociedad. Ante el inminente comienzo de una nueva etapa a partir de la elección del próximo gobierno, es necesario replantearse el por qué de las políticas culturales, más allá de reclamos corporativos, intereses personales o partidarios. Es sabido que con atraso todo llega a nuestras costas. Es probable que, al decir de Baumann, nos internemos en la "modernidad líquida" donde las relaciones sociales pierden consistencia para transformarse en una materia viscosa, difícil de asir o desentrañar. O lo que algunos pronostican como un estado de ebullición: una caldera a presión condimentada por el recalentamiento global, las burbujas financieras, las recientes pandemias, y

dramático de lo esencial y de una concepción humanista que ubica al sujeto en el centro de la acción. Esto sí requiere de una decisión política, cimentada por la presión ejercida desde la ciudadanía debidamente instruida e informada, ya que los verdaderos cambios crecen desde el pie. ■

1) Fragmento extractado de un anota publicada en **La Diaria**, titulada "Prohibido (no) pensar", y firmada por Federico Gyurkovits.

2) Entrevista central realizada a Gerardo Caetano en la edición de agosto del 2005 de la revista **Socio Espectacular**.

3) Entrevista central realizada a José Pedro Barran en la edición del mes Junio del 2007 en la revista **Socio Espectacular**.

4) Nota publicada en el No. 3 de la revista **La Pupila**

5) Se está a punto de enviar un proyecto de ley sobre "Contenidos culturales en televisión, radio y cine", desde la dirección de cultura se dijo que el proyecto pretende regulará "los ámbitos públicos, es decir ondas de radio y televisión que brindan concesionarios privados, con le sentido de defender la libertad de expresión". También se incluye la figura del ombudsman o mediador cultural que planteó el Partido Independiente.

Toda la escala de grises... o casi

"Somos el miedo de los gobiernos que mienten en nombre de la verdad.

Somos el miedo de quienes nos adiestran a ser corteses cuando alguna institución nos pisotea. El miedo de quienes temen a los cambios pues su status depende de la rutina y del tiempo de otras personas. Somos el viejísimo miedo agazapado en todos los rincones del Imperio y estamos encantados ¡encantados!"

Indio Solari, **¿Cuánto te pagan por izar la bandera?**

| Oscar Larroca

En el documento "Agenda 21" del Forum Universal de les Cultures, en el año 2004 en Barcelona, se dejó constancia de que *"Una excesiva prevalencia del mercado como único asignador de recursos culturales, comporta riesgos y obstaculiza el desarrollo dinámico de los sistemas culturales"*. La lógica del comercio se maneja con cualquier contenido redituable y por lo tanto existe una responsabilidad del Estado en la democratización de la operación con los bienes culturales. En tal sentido, el subsecretario de Educación y Cultura, Felipe Michellini, aclaró que la producción y circulación mundial de esos bienes debe ser trabajada en ámbitos como la UNESCO y no la OMC. Además, que se solicite una mínima protección a los creadores que están volcando el fruto de su trabajo en beneficio de la sociedad a la cual pertenecen (que a su vez, desea sentirse expresada por sus artistas), no significa que se estén aprobando modelos centralistas y burocráticos. En Europa se ha aplicado la figura de la excepción cultural: esto es, la idea de que los bienes y servicios culturales deben oponerse a los movimientos de liberalización que empezaron con el GATT y continuaron con la Organización Mundial de Comercio. Esos países han defendido su cultura practicando un proteccionismo parcial (que no debe entenderse como una forma de tutela o de censura hacia otras manifestaciones culturales) con subvenciones gestionadas por sus gobiernos en el marco de una política pública. Toda clase social puede hacer el consumo cultural que prefiera, pero siempre que el Estado atienda el deber de proporcionar la posibilidad de diversidad en cualquier orden. Las administraciones que antecieron al gobierno del Frente Amplio, restringieron al máximo el espacio para que una parte de

la producción cultural se desarrollara con libertad. Así, la cultura se convirtió en un bien suitario, con un arbitraje estatal que ha sido confuso (mezclando "educación" y "finalidad social" con "metas políticas"), clasista, populista o indiferente. Por otra parte, la cultura se suele ver como fuente de cuestionamiento, al margen de lo cual es considerada poco redituable para la contabilidad proselitista. Eso también explica el porqué la cultura no figuró jamás en las agendas de los partidos que gobernaron nuestro país. Políticos de todas las tendencias ideológicas han sostenido que puede haber recursos para algunos servicios sociales, pero que "no hay fondos para atender el arte" (algunos aluden elípticamente a esto cuando prometen que aplicarán la mano dura de la "motosierra"). Esa falsa oposición entre lo necesario y lo prescindible no es nueva; ya se pretendía legitimar en algunos debates de comienzos del siglo XX, como lo prueba la correspondencia entre Pedro Figari y Carlos Roxlo (publicada en el periódico **El siglo**, entre los años 1899 y 1900). Se trata de una falsa oposición que oculta un desprecio clasista hacia los intelectuales bajo el argumento que antepone el "ahora" con el "después" (1) y una falsa oposición que enfrenta el "hambre" con la "ilustración".

Lo que falta

Es cierto que el actual gobierno partió desde la base de la deficitaria gestión de anteriores administraciones (2), lo que obligó a la demanda corta: se atendieron algunas insuficiencias materiales y se higienizaron ciertas formalidades. Ahora, el próximo gobierno tiene la obligación de reflexionar en la nación que se va a construir. En el debe aún quedan varios proyectos (ver nota de Gerardo Mantero en página 6), como la necesaria separación

del Ministerio de Cultura del área de la Educación, y la descentralización cultural que (más allá de la implementación de los Centros MEC para poblados con menos de 5000 habitantes) aún se halla en proceso. También resulta absolutamente ineludible coordinar una legislación de contenidos para los medios, como la radio y televisión (además de la exhibición cinematográfica, aquí es donde se aplica, justamente, la noción de "excepción cultural" (3)). En este tema, la figura del ombudsman, recientemente aprobada, es un simple artilugio para desactivar los enérgicos reclamos de quienes enfrentan los modelos adictos a la chatarra mediática (seguramente, la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación pueda sumar su voz en torno a esta problemática (4)). Otro tema transversal a la cultura y nada menor es la Ley de Educación aprobada en el parlamento, que no convenció ni a tirtios ni a troyanos, aunque faltan otras propuestas de estrategias de desarrollo entre la enseñanza y la cultura para abordar a cercano, mediano y lejano plazo (5) (habida cuenta del fortalecimiento del Bachillerato Artístico). La vinculación cultural con los países miembros del Mercosur, la capacitación de los delegados culturales en las embajadas uruguayas en el exterior, la creación de un órgano de promoción de la propiedad intelectual, la protección integral del patrimonio tangible y no intangible (con una legislación firme acerca de la falsificación de obra artística), la creación de un sistema Nacional de Bibliotecas Públicas, la urgente revisión del gobierno (OPP, MEC, MEF) ante la obsesiva impuntualidad en los pagos de los proyectos subvencionados (con demoras de hasta nueve meses (6)), la elección consensuada de directores de museos, y la transparencia en torno a la incorpora-



ción de funcionarios mejor remunerados -alejados del paternalismo, el populismo, el corporativismo y la demagogia- que garanticen la idoneidad de su gestión, son algunas de las tantas áreas que esperan sin más demora una definición clara.

"La cultura es el ámbito en el que nos definimos como libres o no libres (es decir, súbditos, o patio trasero, o francamente esclavos). El saltarse este concepto básico implica saltarse el destino de la sociedad toda."

Coriún Aharonián.

1) Más allá de que lo urgente le quita un razonable tiempo a lo necesario, resulta de vital importancia atender simultáneamente ambas necesidades. La situación de la Banda Oriental en 1815 no era precisa-

mente de prosperidad cuando Artigas le encomendó a Larrañaga la apertura de una biblioteca pública.

2) En 1995, la bienintencionada idea del "Plan Piloto" impulsado por el entonces director de Cultura del MEC, Tomas Lowy, naufragó bajo el desinterés del gobierno colorado de la época (segunda presidencia de Julio Sanguinetti).

3) Los políticos europeos entienden (con distintos matices y salvo el oligopolio que funciona bajo el mando de Silvio Berlusconi, en Italia) que el Estado tiene una función primordial de protección de la comunicación, aunque luego exista un sector privado y uno público. Ambos sectores deben cumplir con leyes determinadas por el Estado en beneficio de la comunicación para todos los habitantes.

4) Sería deseable que la Facultad de las Artes y la Facultad de Humanidades puedan integrarse a otros proyectos globales, por lo menos, alineadas detrás de algunos criterios básicos comunes.

5) Como, por ejemplo, instituir un Sistema Nacional de Enseñanza Terciaria Pública (SNETP), la universalización de las escuelas de tiempo completo, el impulso

a la educación a distancia, o el refuerzo de la actividad docente a través de cursos continuos con movilidad curricular (si bien los artículos referidos a la formación docente en la Ley General de Educación no se corresponden exactamente con lo que reclaman las partes interesadas).

6) Entre muchísimos ejemplos, cabe anotar la gira que tuvo que suspender la banda musical El Club de Tobi por la República Argentina en el año 2006 debido al injustificado atraso en los apoyos comprometidos por parte del MEC. Los kafkianos mecanismos de contralor burocrático son los grandes impedidores de los cambios. Una parte del funcionariado público inoperante y una lentísima gestión administrativa son el verdadero "palo en la rueda" de las legítimas transformaciones en beneficio de la sociedad toda. Sería interesante saber qué opina el PIT-CNT al respecto.

Las dos caras del Estado... sin grises

Salvo el excelente repunte en la programación de TNU (Canal 5) y el ya posicionado espacio que ocupa TV Ciudad (IMM), el resto de la televisión uruguaya está atravesando por su peor momento. Programas como *La city* (que vino a instaurar el estreno de la farándula vernácula *), *Telemental*, *Guía Show*, *Intrusos en el espectáculo*, *El juego de la vida*, *Los profesionales de siempre*, *Esta boca es mía* o *Showmatch*, simbolizan el vacío de sentido, el grado de perturbación de la teleaudiencia (estadística mediante) y el pragmatismo cerril de los concesionarios de las ondas.

Mientras varios intelectuales intentan explicar la problemática de perjuicios que suponen programas como los enunciados y reclaman, de parte del Estado, un espacio de debate y reflexión para discutir estos asuntos, ese mismo Estado (**ANTEL** en este caso) facilita otra puerta de acceso (de forma indirecta) para el consumo de la peor basura televisiva proveniente de la Argentina. En este caso, por la vía de la web 10. Eso confirma -de forma lateral- que la figura del ombudsman para los medios, recientemente aprobada, es un mero artilugio para silenciar y desactivar los enérgicos reclamos de quienes se oponen a los modelos adictos a la chatarra mediática.

* En este programa, conducido por Luis Ventura, nos podemos enterar (entre otras cuestiones) de cuántos centímetros cúbicos tienen los implantes mamarios de Abigail Pereira.

adinet **ANTEL**

www.canal10.com.uy

Web 10 se une a ADINET para llevarte a donde estés el mayor contenido de video generado por un único portal uruguayo.

Si sos usuario de Adinet ya sos usuario de Web 10.

A través de nuestra alianza te ofrecemos los contenidos del canal las 24 hs., para que los veas en el momento que quieras y con quién quieras.

SUBRAYADO - Bendita TV - Punto Penal - Malas Compañías - Dicho y Hecho - Intrusos - Va por Vos - Hogar dulce Hogar y más !!

Además disfrutá de nuestros contenidos exclusivos:
Flash Informativo - Agenda Cultural - Vota 2009 - Backstages - MVDC

**INFORMATE - ENTERATE - PARTICIPÁ
BIENVENIDOS A LA COMUNIDAD 10**

SUBRAYADO
El informativo más visto de la televisión abierta en Internet.
Informate las 24 hs. en el momento que vos elijas.

BENDITA TV
La visión más ácida de la televisión uruguaya en el clásico de los domingos. Ciclo 2008 y 2009 completos.

TV ONLINE
2 canales en un mismo lugar. El Canal 10 en vivo llegando al lugar del mundo donde te encuentres y Web 10 TV un canal exclusivo de nuestro portal.

Manuel Espínola Gómez y un “peludo de regalo”

Acerca de una desinstalación que no fue

En la última semana de junio se dio a conocer, por parte de un portavoz ministerial del gobierno, la intención del Poder Ejecutivo de desafectar y –eventualmente– trasladar la intervención que realizara el artista Manuel Espínola Gómez (1921-2003) en el Edificio Independencia (ex Palacio Estévez). Lo que sigue es un resumen de la cronología de los hechos.

| Oscar Larroca

Historia

El Palacio Estévez fue proyectado por el ingeniero militar español Manoel de Castel y construido entre 1873-74 para propiedad de Francisco Estévez y su familia. Más tarde fue reformado por el ingeniero Juan A. Capurro hasta que fue adquirido por el gobierno uruguayo durante la presidencia del Coronel Lorenzo Latorre en 1880, siendo establecido como el lugar de trabajo del presidente diez años después. Durante la dictadura de la década de 1970, funcionó allí el Consejo Nacional de Gobierno, hasta la restauración democrática de 1985. En 1987, el presidente de la República, Julio María Sanguinetti, encomendó a Manuel Espínola Gómez una remodelación y ordenación de ese espacio. El maestro trabajó junto al Arquitecto Enrique Benech y contó con el apoyo especializado de carpinteros del Ministerio de Transporte y Obras Públicas que operaban bajo la dirección del Arq. Nelson Colet. Se trata de una serie de obras en madera que remodelan una buena parte del interior del edificio, además de lo cual se recuperó el lucernario sobre la escalera central y se ajustó el color en recintos que no sufrieron modificación alguna “debido –ahí sí– a su interés ornamental.” (1) Las obras culminaron en 1989, pocas semanas antes de la asunción de Luis Alberto Lacalle como presidente de la república.

Sobre gustos...

Se trata de una obra mayor y arriesgada de uno de los artistas más valiosos del que se benefició la cultura uruguayo. Pero no todos son elogios. Víctima de los augurios de su propio autor (“Nuestra clase política es profundamente inculta y no tiene empacho en hacer prescindible el arte producido en este país”), la obra sufrió descalificaciones varias fundadas en el gusto. “Quilombo chino”, “tren fantasma” hasta “sala mortuoria”, fueron las comparaciones que se deslizaron para descalificar el citado trabajo. Otros, más cautos, argumentaron sobre la inconveniencia de una labor que afecta parte de la arquitectura edilicia original. Como se puede observar, estas reprobaciones se desempolvaban para reforzar algunas evidencias a propósito de los vacíos legales o patrimoniales que, sin duda, rodean a la obra. Es decir, no hubo oportunamente un llamado a un concurso de oposición y méritos, ni existe una norma de amparo acerca de la inamovilidad de lo construido (asuntos polémicos y éticos si los hay). Empero, también se podría afirmar que

el resultado de la obra trasciende infinitamente el uso o desuso -apropiado o inapropiado- de normas más o menos sacramentadas por la convivencia democrática. Se podrían especificar incontables ejemplos históricos que sobresalen debido a su valor universal por encima de las potestades, miserias o virtudes de quienes dieron lugar a esas manifestaciones. Y sobre el gusto de cada uno... ¿qué se podría agregar a una discusión que debería escapar de la incapacidad del burócrata mediocre que no se da cuenta del carácter profundamente testimonial de lo que ataca?

Las cartas

Debido a las citadas declaraciones en menosprecio de la obra de Espínola, fue necesario emitir una alerta ante la opinión pública. El escritor Miguel Ángel Campodónico, la Unión de Artistas Plásticos y Visuales (UAPV) y quien esto escribe, decidimos enviar detalladas



Acceso al hall del Edificio Independencia que da hacia la escalera central. Nótese los laterales anteriores en forma de “solapones” o “cortinados”, en palabras de su autor.

cartas abiertas a la prensa con el evidente propósito de interferir en las intenciones anunciadas por el gobierno. Entendimos que "el *desmantelamiento, desafectación o modificación de cualquier obra de arte supone una destrucción, esto es, un acto de barbarie cultural proveniente del poder político, seguramente el menos indicado para entender la calidad o pertinencia de un hecho artístico. En la historia de la humanidad se ha asistido varias veces a la ejecución de actos de esa naturaleza, por lo que sus autores han pasado a integrar la condenable lista de destructores del patrimonio artístico de las naciones.*" (M. A. Campodónico).

El dedo índice de Camnitzer

La exposición pública de estas palabras tuvo como contrapartida las opiniones del teórico germano-uruguayo Luis Camnitzer (2), quien proclamó argumentos como el que sigue: "Con tiempo se podrá reevaluar la obra sin la contaminación de las ambiciones personales que las generaron y se dará oportunidad para una perspectiva más clara con respecto a su verdadera importancia artística. Es algo **que incluso se puede exigir como cláusula en el decreto**" (...) "La obra de Manolo todavía no se ganó el derecho de piso"; (el hecho de desmantelar la obra) "liberaría al Palacio Estévez del vandalismo que para bien o para mal estuvo sufriendo durante los últimos veinte años." (...) "¿La verdad verdadera?: el arte es una lotería." (...) Es muy frecuente que los pontífices que están cómodamente instalados en el exterior emitan sus encíclicas culturales para que los marginales habitantes de la periferia, sepamos lo que debemos hacer. Frente a esta aparición -tan bienvenida para algunos-, creí conveniente responder a las ambigüedades del señor Camnitzer en una nota publicada por el semanario **Brecha** el 17 de julio (3). A continuación, algunos breves fragmentos de mi respuesta: (...) *Acusar a Espínola de megalómano no es necesariamente bueno ni malo; es un argumento Ad-Hominem propio de quien desconoce a quien ataca. Se trata de un argumento asordinado que en general suele aparecer en el lugar de la razón, la verdad o el sentido. En este caso, intenta erosionar la calidad de la*

obra por la vía del descrédito moral. Por otra parte, Espínola era en extremo respetuoso de la obra ajena (...) Era de público conocimiento su desvelo profundo y su respeto reverencial hacia todas las manifestaciones expresivas y era capaz de salir en defensa de cada árbol de la ciudad ante el silencio cómplice de quienes hoy usurpan su memoria. (...)

"No muchos artistas piensan en eso (la responsabilidad de permitir que salgan cosas que sólo valgan la pena) y es un tema que Manolo hubiera debido masticar antes de hacer la obra". (...) Como sí sabemos quienes lo conocimos, y como señalé más arriba, Espínola era un sujeto de mirada afilada que cultivaba la reflexión profunda, aunque quizá no cavilaba en la misma dirección que reclama Camnitzer. (...)

Para Camnitzer - tal como lo expresa en su nota- el arte "es una lotería". También somos muchos los que tenemos la irreversible convicción de que no lo es. Y no importa quien tiene la razón o no: lo que sorprende hasta el borde de la perplejidad es que, además, sea él el que parezca tener todos los números.

Hubo un último cambio de opiniones en una nota enviada por el teórico y publicada el 24 de julio en el mismo semanario (4). Más pueril, irregular e irónica que su primera nota, sus palabras dejan constancia -de forma absolutamente inequívoca- del insustancial y basculante discurso que lo identifica. Por lo tanto, no existen motivos valederos para continuar un juego que pretendía alejarse del verdadero problema. Habrá quienes, todavía hoy, sigan rindiendo pleitesía e intenten alinearse detrás de las soflamas de Camnitzer, lo cual no supone juicio alguno a la luz de la libre y legítima orientación ideológica de cada uno. Sin embargo, ello también desnuda un escenario particularmente exiguo y de empatías relativamente superficiales. Como expresaba Espínola Gómez: "las solicitudes más diversas y atractivas han hecho presa fácil en nuestro ámbito balconero, cuya característica esencial parece ser casi la de una página en blanco pronta para la impresión de cualquier rasgo distante que contenga la ilusoria latencia 'vanguardista'."

Todo este episodio dejó el camino abierto para examinar algunas interrogantes acerca

de la supuesta verdad encarnada de los "popes", la preservación del testimonio tangible de la historia del arte en general y de la obra de nuestros creadores en particular.

Corolarios

Ricardo Lanzarini y Miguel Battagazzore colaboraron con dos extensos escritos. Lanzarini dijo que defender la reforma sólo por sus valores estéticos es "una esquizofrenia" que "confunde velocidad con mortadela". Mucho más útil y relevante resultó el aporte de Battagazzore, quien hizo un profundo análisis historiográfico de la estética del Edificio Independencia y los vasos comunicantes que la unen con la obra de Espínola. La crítica local fue, como en otras ocasiones, la gran ausente de este episodio y, salvo algunas mínimas acotaciones de Nelson di Maggio en el diario **La República**, el resto de sus colegas se mantuvo al margen de emitir cualquier opinión al respecto.

Finalmente, las últimas afirmaciones del Ministro de Transportes y Obras públicas Víctor Rossi en el entendido de que la mencionada obra continuará en su lugar, son el resultado del esfuerzo de todas las partes involucradas (Ministerio de Educación y Cultura, Comisión Nacional de Patrimonio, Comisión de Ciudad Vieja -IMM-, Casa Militar, Sociedad de Arquitectos y -especialmente- la Fundación Manuel Espínola Gómez), a las cuales no estuvo ajeno nuestro reclamo hecho público oportunamente. ■

1) Información y textos extraídos del libro "**Manuel Espínola Gómez**" escrito por Jorge Abbondanza. Ed. Galería Latina, Montevideo, 1991. 224 pp.

2) "Desinstalar (o no)", Luis Camnitzer, en **Brecha** (10-VII-09)

3) "A propósito del artículo Desinstalar (o no) de Luis Camnitzer". O. L., en **Brecha** (17-VII-09)

4) "Desordenar (o no) el orden de Larroca", Luis Camnitzer, en **Brecha** (24-VII-09)

5) Camnitzer dice en su nota "Desordenar (o no) el orden de Larroca": "Larroca tiene firmas que lo respaldan (...) Creo que no importa y hay que discutirlo lo mismo..." Es necesario aclarar este intento de manipulación: "las firmas de respaldo" están dirigidas a la no desmantelación de la obra de Espínola y no necesariamente como respaldo a mis propias argumentaciones. Mucho menos fueron utilizadas como escudo para rebatir los juicios de Camnitzer.

Intelectuales de todas las disciplinas artísticas sumaron su apoyo (5) para que la desmantelación de la obra de Espínola Gómez no se llevara a cabo:

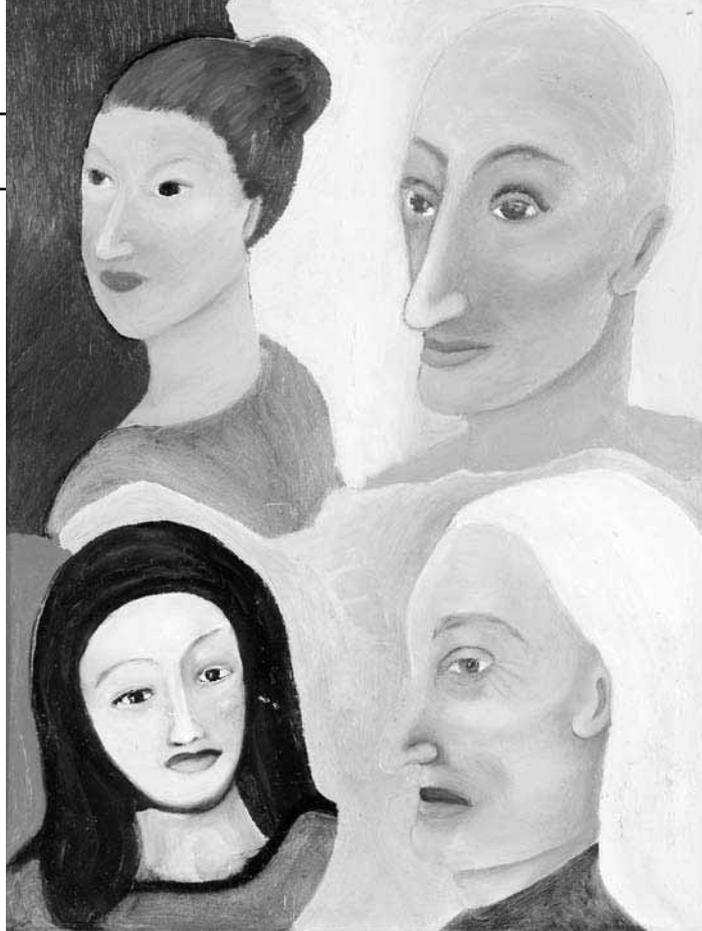
Arq. Carlos Rehermann, Arq. Juliana Rosales, Arq. Rosario Domínguez, Arq. César Rodríguez Musmanno, Ernesto Vila, Manuel Esmoris, Jaime Clara, Psic. Juan O. Barcia, Antr. Mario Consens, Joseph Vechtás, Carlos Musso, Marcelo Legrand, Eduardo Memies, Fernando Álvarez Cozzi, Carlos Capelán, Mariana Martínez Montero, Tabaré Rivero, Jorge Bonaldi, Diego Recoba, Gabriel Lema, Pablo Uribe, PhD. Pedro da Cruz, Dr. Heber Ferraz-Leite, Nora Kimelman, Jorge Sosa Campiglia, Gerardo Mantero, Gladys Afamado, Marcelo Urriaga, Pilar González, Roberto Coppola, Carlos Tonelli, Eduardo Espino, Lic. Inés Moreno, Lic. Carina

Infantozzi, Diego Masi, Flabia Fuentes, Analía Sandleris, Mario Schettini, Prof. Verónica Panella, Prof. Ana Inés Zeballos, Prof. María Ester Cantonet, Nelson Romero, Rodrigo Fló, Gerardo Ruiz, Soc. Arthur Perschak, Diego Alfonso Mas, Luis Bravo, Yvonne D'Acosta, Juan Mastromatteo, Federico Arnaud, Raquel Orzuji, Carlos Fandiño, Aldo Curto, Pedro Seoane, Ximena Oyanedel, Aramis Tavares, Miguel Ángel Campodónico, Ema Delgado, Horacio "Hogue" Guerriero, Juan Carlos González, Martín Albanell, Miguel Ángel Bia, Lita Deus, Sergio Viera, Gustavo Alamón, Ana Berardo, Daniel Benoit, Iris Arnoletti Yanes, Marisa Raymundo, Clelia B. de Mattei, José Trujillo, Santiago Tavella, Ing. Aelita Moreira, Lucía Pittaluga, Fernando Nicrosi, Pincho Casanova, Joaquín Aroztegui, Blanca Villamil, Fabián Perciante, Mario Giacoya, Elsa Trolío, Víctor Gómez, Alejandro Lasso, Edina Otondo, Lucía Eluén, Organización Cultural Cisplatina.

El Caballero *pintor*

La siguiente entrevista recoge las palabras del pintor Oscar Caballero (Minas, 1936), realizada en la Colonia Etchepare en noviembre de 2008.

| Flabia Fuentes



“Sin título” (cuatro rostros). Óleo sobre fibra. © Pablo Bielli.

Solo tenía unas valiosas referencias de Caballero a través de Guillermo Fernández y Manuel Espínola Gómez. Cuando llegué a la Colonia de Asistencia Psiquiátrica Dr. Bernardo Etchepare, fui directamente al pabellón de los internados y esperé un poco. Mientras bebía un café, uno de los pacientes aseaba el baño. Este hombre se ofreció para acompañarme hasta un lugar que hace las veces de escuela. Acepté. En el trayecto hacia allí, me iba relatando la historia de cada rincón de la Colonia. El paciente confesó que le gustaba mucho leer; reconocía que “era psiquiátrico desde niño” y que su desdicha era que ninguna mujer se enamoraba de él. En el camino hacia el encuentro con Caballero, me crucé con otros seres humanos en similares condiciones. Uno de ellos parecía fugado de la época azul de Picasso: calvo, alto, encorvado, con la lengua fuera de la boca; sus manos llegaban a las rodillas. Estaba descalzo y con una mano lesionada... Llegamos hasta donde se hallaba mi entrevistado; esperaba mi visita. Tenía en sus manos una bolsa de mandados, roja. Sonríe.

Caballero, ¡qué ganas de conocerlo, tenía! Muchas gracias. Cuando me dijeron que tenía visita, pensé que era mi sobrina, que vive en Buenos Aires, pero usted es más morocha.

(...) Hablamos de muchas cosas. De su casa materna en Lavalleja, donde vivió su hermana. Le comenté que de ese departamento era oriunda mi madre. En cierto momento comenzó a buscar un dibujo suyo y no lo encontró. No ocultó la pena que eso le produjo...

Ayer vino un hombre y se llevó todo. Yo no sé a donde fueron mis dibujos. Tal vez fueron a exponerse a Punta del Este. Pero ese dibujo no estaba terminado. Tal vez puede ser interesante como estudio. Ahora estoy inventando rostros míos. Hice un hombre con un pañuelo en la cabeza. Parece un pirata. Yo lo quiero pintar de rojo, pero la profesora me dijo que no le parecía.

Desobedeciendo todo acto bienintencionado de docencia ajena, le sugerí: “Usted píntelo como quiera. Si ese cuadro que me cuenta fuese mío, pintaría el pañuelo de rojo o de verde”.

Sí, lo voy a pintar de rojo. El cuerpo va a ser de color piel. Tiene, rojo, blanco y amarillo. Por eso quedaría bien. Pero también pensé pintarlo de verde, así hay un contraste de color.

(...) Así fue la mayoría de nuestra conversación, que se mezclaba con su historia, la de la colonia y la mía. Su pensamiento giraba en torno a las resoluciones plásticas que le imprimía a su obra.

Ahora no puedo pintar, porque la profesora se fue a España y hasta que ella no venga no puedo pintar, porque todo está trancado en un mueble.

Pero si tiene una libretita y un lápiz, puede ir haciendo dibujos.

¡Ah, no. Para mí la pintura no es un pasatiempo. Ahora que no está la profesora voy a descansar la mente. La pintura te hace pensar mucho, y el pasatiempo es la televisión. Miro alguna comedia o alguna película.

Tiene razón. No es un pasatiempo, y le hace pensar mucho.

(...) Me narró la vida de Leonardo Da Vinci, maestro a quien admira. Extraigo una carpeta con trabajos míos (tintas, acuarelas). Allí también había estudios de Thian (mi sobrino de 8 años) que había hecho en el Museo Torres García. Entre los dibujos, había una interpretación de un desnudo de Tiziano hecho por Torres, en la versión de mi sobrino. Pero Tiziano no pintó desnudos. Qué raro...

“Le gusta plasmar rostros y figuras femeninas. Es un consumado dibujante que logra una línea decidida y armoniosa. No le agrada pintar paisajes ni artefactos, tampoco le interesa el arte moderno. Admira a Leonardo da Vinci y ha leído bien su biografía. “Yo quiero que las curvas sean bien hechas, que calcen bien. Trato de buscar esa perfección.” En otro tiempo dibujó mucho a lápiz, ahora le place sobre todo, la pintura al óleo: la manera cremosa en que se desliza sobre la tabla, los contrastes brillantes de los colores, allí encuentra motivos que alegan a la vista. Empero, los personajes que pinta a menudo son solitarios y pensativos. (...) En su cuidada ejecución y en respeto a la imagen interior encuentra una paz tangible y una forma de expresión sensible y refinada.” Texto tomado de la presentación de sus obras en la muestra colectiva titulada “Arte otro en Uruguay”, exhibida en el Centro MEC, con curaduría de Pablo Thiago Rocca (11-XII-2008).

La verdad, Caballero, no tengo presente en este momento los desnudos de Tiziano. Pero Gauguin sí pintó desnudos. Sí, yo hice estudios... pero es de otra época.

(...) Entretanto, daba vuelta una y otra página. *Mire, estas son como las caras que yo quiero hacer. Así, con un trazo limpio, por momentos más fuertes y continuo.*

Observé que le gustaron varias imágenes, las retiré de la carpeta y se las regalé. *Pero usted se queda sin ellas. Cómo se va a desprender de ellas, además no tengo donde guardarlas. Tengo solamente un ropero.*

Pero yo quiero regalárselas. *Nooo, colecciónelas usted.*

Permítame regalárselas. En mi casa tengo otras copias. *Bueno. ¡Pero qué cosa! Si quiere me regala otra que me gustó.*

¿Cuál?
Esta.

Finalmente se quedó con cinco imágenes de animales. Reía. En ese momento pude sacar alguna foto. Se acerca una joven paciente y me dice: *¿Me sacas a mí también?, porque sólo le sacaste a Caballero.* Por supuesto, le respondo. *Y a mí también,* solicita otro paciente. Nos fuimos de ese lugar porque ya era hora del almuerzo.

Amigo Caballero, te dije que le hicieras la luna y las estrellitas a la mujer que pintaste, le reclama la chica.
No me parece, porque no había espacio y el cuadro, si le agregaba eso, iba a quedar apretado, le responde.

¿Verdad que tengo razón?, me pregunta la joven, buscando mi complicidad. Creo que se esta hablando de dos posibles cuadros. Uno con estrellas y luna y otro sin ellas, le explico.

¿Sabés que yo pinto con Caballero y me siento al lado de él? Aprendí lo que es la maternidad.

¿Qué es?
Tener límites.

(...) Me pide que yo pinte una mujer con trillizos. *La foto que me sacaste, pintala y respetá los colores que tengo puesto,* aclara. Si son muy lindos e interesantes, los voy a pintar. (...)

Nos sentamos en un amplio comedor. Caballero mostró mi carpeta a los presen-



© Flabla Fuentes

tes y hablamos de arte. En un momento comenté que aquellos que no practican el lenguaje gráfico presumen que quienes pintamos tenemos claras las cosas, cuando en realidad no es así. Me hacían preguntas tan conocidas como complejas: *“¿En qué momento te surge la creatividad?”* – *“No sé”,* respondo. Caballero me miraba y asentía con la cabeza. Nos fuimos luego a una computadora y trabajamos con el *paint*. Acto seguido, Caballero -haciendo honor a su apellido- extrajo de su placard un sobre de refresco instantáneo y expresó: *“Esta señora va a almorzar con nosotros”.* Me senté en la mesa con los funcionarios, el doctor, Graciela, Beatriz, la psicóloga. En realidad quería ubicarme al lado de Caballero, pero entendí que no podía modificar su rutina. Luego de un exquisito almuerzo, acompañé a mi entrevistado a la cantina; le quedaban 60 pesos y quería comprarse un refresco y jabón. Me obsequió una caja de leche chocolatada, un bombón y caramelos. Me regala, sobre todo, su confianza: *Esto es para usted, por saber apreciar mi pintura. Siempre estoy aquí.*

En ningún momento se desprendió de su bolsita de mandados. Luego de escuchar sus amables opiniones sobre los trabajos que compartí con él, me pregunté a mí misma: *¿Cuánto tenemos que aprender?* Caballero es uno de esos tantos seres anónimos que nos devuelven, cual espejo de opuestos, la imagen de nuestra soberbia condición humana. *¿Arte otro? ¿Artista a secas? ¿Tribalismo? ¿La colindante relación de la creatividad con el universo patológico? Poco importa una respuesta lineal a estas interrogantes.* En tiempos de puerilidades varias, y para quienes creemos estar en esto “del arte”, vale la pena “bajar al piso” y disfrutar de estos cálidos encuentros con la sólida tierra. ■

La obra de Oscar Caballero fue exhibida en la reveladora muestra colectiva titulada “Arte otro en Uruguay”, exhibida en noviembre y diciembre de 2008 en el Centro MEC con investigación de Eloísa Ibarra y curaduría de Pablo Thiago Rocca.

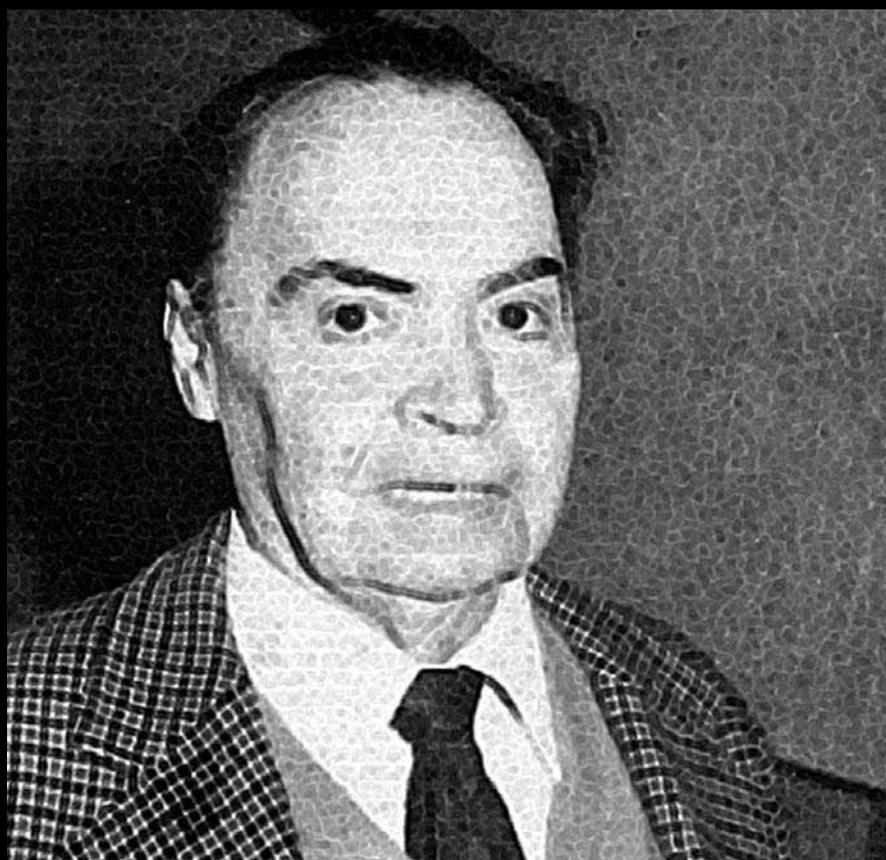
Explica el curador: *“No los motiva el dinero. No anuncian ningún producto en venta. No pertenecen a ninguna escuela. No practican más estilo que el impuesto por su propia imaginación. Pero tienen algo para decirnos. Algo que no está en los museos. Y sus obras no pararán de decirlo hasta que nos detengamos a verlas y a tratar de comprender”.* Entre otros expositores, se exponían los trabajos de Magalí Herrera, Cyp Cristiali, Javier Raúl Cabrera (Cabrerita), Alvaro Ardao, Juan Arteaga, Luis Boerteiro, Rafael Cabella, Rosa Cazhur, Julio César Corone, Juan Carlos Cortese, Emiliano Custodio, Alberto da Rosa, Solbey Espasandín, Miguel Euguren, Epifanio Fernández, Alicia Ferrari, Carlos Pinki Fuentes, Alexandro García, Orfila Martins, Américo Masaguez, Francisco Matosas, Michael Meckert, Ergasto Monichon, Juan Angel Palomeque, Alberto Panzardi, Miguel Pérez, Humberto Rigali, Adelino Silva, Angel Silva, Miguel Angel Tosi, Carmelo Vergalito y Guillermo Vitale.

La foto de la página 14 pertenece a “Pablo Bielli, Proyecto Arte Otro en Uruguay”. Las imágenes se publicarán en el próximo libro homónimo que cuenta con la autorización firmada por los artistas (requisito de los Fondos Concursables del MEC). Tratándose de obras de pacientes psiquiátricos, se solicitó un permiso especial al director de la Colonia Etchepare.

Fernando García Esteban y sus caminos para enseñar a mirar

“Me dediqué a la profesión, a la docencia, a la investigación artística, la crítica, el periodismo, la museografía.” (1) De esta forma se presentaba a sí mismo Fernando García Esteban (1917-1982), cuando tenía alrededor de cincuenta años de edad. Efectivamente, todo el mundo del arte fue motivo de interés para él y uno de sus objetivos fue hacer ese mundo visible a los demás.

Daniela **Tomeo**



Entre las preocupaciones que desvelaron a Fernando García Esteban están su interés por el mundo del arte, su inquietud por difundir, comunicar y enseñar todo lo que hace a ese mundo. Sus obras no son publicaciones académicas de ardua lectura, o plagadas de citas, ni tienen un vocabulario o referentes desconocidos por el gran público. Su metodología de investigación que siempre queda a la vista y es relatada por el propio autor, refleja una práctica rigurosa, dotada a la vez de un alto grado de empirismo. Su discurso llano y directo, casi coloquial a veces, es permanentemente didáctico.

“Enseñar a ver” era la consigna que se imponía en esos tiempos y la prensa fue uno de los vehículos más que idóneos. Sus libros y artículos periodísticos buscaron, según él mismo declaraba, formar un público, educarlo e introducirlo en el mundo de las artes.

Desde las páginas del Suplemento dominical del diario **El Día**, o desde el semanario **Marcha**, no solo comentó exposiciones de artes plásticas, sino que también escribió artículos que buscaron difundir el arte moderno. Celebró la realización de murales en Montevideo, reclamó una política oficial que respaldara museos y artistas, comentó muestras nacionales y extranjeras, reseñando no solo trayectorias de artistas, sino analizando igualmente los montajes de las exhibiciones.

Un extenso artículo publicado en 1949 y titulado “La Escuela de París y Nuestro medio artístico”, plantea un recorrido por el arte francés desde el siglo XIX, enfatizando la originalidad de las vanguardias que allí se desarrollaron. Destacaba en la vanguardia francesa de mediados del siglo XX, a la que conocía de primera mano por sus viajes, la pasión por la polémica. Es ese debate, pensaba García Esteban, el que generaba un ambiente artístico rico y estimulante

para el creador. “Nuestro clima estético y nuestra actitud espiritual están en las antípodas de París. ¿Quiere decir que el arte americano tenga que buscar las raíces valdezas en su particularidad continental, que, más aún pueda hablarse de artes nacionales o regionales? Absolutamente no. La realidad histórica de nuestra época es la afirmación universal de sus acciones y reacciones y la exacerbación de los nacionalismos y los imperialismos una dolorosa paradoja. Pero no puede negarse la existencia de acentos particulares.” París es un modelo: “El hecho parisiense debe enseñar a nuestro público y a nuestros críticos”, continúa.² He aquí las preocupaciones que cruzan su obra y en las que se entrecruza su acción, difundir, educar, formar público crítico, estimular a los creadores.

Adhirió a la idea de que existe un arte y un lenguaje universal, una de las posturas del momento. Habló a los artistas cuando, desde el periodismo, los impulsaba a la

Panorama de la pintura uruguaya contemporánea.

Fernando García Esteban. Editorial Alfa.
Montevideo, 1965. 190 pp.



**¿Quién fue
Fernando García Esteban?**

Fernando García Esteban nació en Montevideo en 1917. Se recibió de Arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Como docente, fue profesor de Historia y Cultura artística de la Sección Preparatorios de Arquitectura en el Instituto IAVA, Liceo Nocturno y liceos habilitados, Profesor interino de Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Univ. de la República, profesor de Historia General del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias, Profesor de Historia y Teoría del arte en el IPA, Profesorado de Dibujo. Director y creador del Centro Municipal de Arte (hoy MuHar). Crítico de arte, miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y de comisiones asesoras de la UNESCO. Fue Vicepresidente de la Sección uruguaya de la Asociación Internacional de críticos de arte. Publicó artículos en el semanario **Marcha**, en el suplemento del domingo del diario **El Día** y colaboró en la revista **Ver y Estimar** dirigida por Jorge Romero Brest. Fue autor teatral, escenógrafo e investigador en temas de historia del arte. Además de los artículos de prensa, publicó dos libros de arte nacional: **Panorama de la pintura uruguaya contemporánea** y **Las Artes Plásticas en el Uruguay del siglo XX**, en 1965 y 1968 respectivamente. Falleció en Montevideo en 1982. Ese año la Feria de Libros y Grabados fue dedicada a su memoria.

creación a partir de la trayectoria europea, creyendo muy a tono con la modernidad, que existía un camino correcto. Reafirma estas ideas diciendo: *"Pero no es experimentando con muchos años de atraso, que cosa puede dar el cubismo, lo fauve (...) es partiendo de lo que eso ya dio que se puede alcanzar un nivel acertado."*³

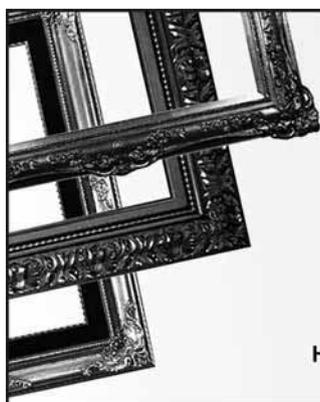
Su opinión no se agota en el discurso; tiene como objetivo generar un cambio, construir e incidir en el mundo. Les habla a los artistas, pero también al Estado, al que insta a asumir compromisos y políticas culturales.

Abre la mirada del montevideano a descubrir su propia ciudad, aplaude la realización de murales o la compra de obras que equiparán Montevideo.

Desde Florencia envía dos informes en que celebra la compra de algunas copias de esculturas clásicas que llegarían en breve a la capital. La que merece su mayor atención es una copia de El Colleoni, famosa obra renacentista del célebre escultor Andrea Verrocchio. La primera de las crónicas está llena de estímulos visuales y auditivos para el lector. Cuenta que fue iniciativa del cónsul uruguayo en Florencia solicitar que se autorizara

la fundición de una copia de la escultura para nuestro país. Esta copia, tomada directamente sobre el original existente en Venecia, es la única que se hará en estas condiciones. García Esteban visita el taller del florentino Ferdinando Marinelli donde se está fundiendo el que llama "nuestro Colleoni" y se escucha el martilleo sobre la célebre copia. Entusiasmado con la visita, que nos permite apropiarnos de algo de ese arte "universal", sugiere emplazamientos para la escultura: *"No cabe duda que su destino es una plaza peatonal cerrada"*.⁴

Merece especial atención la amplia cobertura de la Bienal de San Pablo en 1953. Fotografías de las salas acompañan el reportaje que se centra en tres de los artistas allí expuestos, Mondrian, Klee y Picasso. Explica sus obras, atendiendo a un lector no familiarizado con la pintura moderna y comenta el montaje: *"Precisamente si algún defecto habría que atribuir al emplazamiento de los cuadros de Mondrian en la Bienal –y que deberá tenerse en cuenta al organizar su exposición en Montevideo– es que el exceso de blanco de las enormes paredes sobre las que se colocó la parte más trascendente de sus obras,*



Marquería de arte
Trabajos profesionales

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

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

anulaba en buena parte la riqueza de matices y el efecto general de ésta." Aprovecha, como tantas veces, la tribuna pública para convocar a los montevideanos a comprometerse con la cultura artística: "Es de esperar que la Comisión de Bellas Artes del Uruguay consiga que tan importante colección, hasta ahora en país vecino, llegue a Montevideo, como llegará también destacable serie de obras de Piet Mondrian."⁵

Su actividad no se agota en la prensa y la escasez de libros de historia del arte no desanima a García Esteban quien asume la tarea conciente de la responsabilidad. Escribe en 1965 y 1968 dos obras **Panorama de la pintura uruguaya contemporánea** y **Las Artes Plásticas en el Uruguay del siglo XX**. No elude allí analizar aspectos estrictamente contemporáneos y polémicos. Cuestiona la situación de los museos, la crítica, las exposiciones, el gasto o la omisión de gasto que hace el

Estado en el fomento de estas actividades. El autor es conciente de que transita al filo de la crítica y culmina su extensa introducción diciendo: "extemporáneo y desasido de la tipicidad concreta de un análisis histórico del presente. Porque tiene sesgos periodísticos, porque concreta meditaciones alrededor de un punto controvertido y suficientemente actual."⁶

El museo para García Esteban está indisolublemente ligado a la función educativa: "Un artista necesita frecuentar la obra de sus mayores., (...) Los museos no son ricos en obras artísticas del pasado ni, tampoco, en piezas características del presente. No son ricos, siquiera, en la obra nacional. Pallejá, Beretta, Causa y Rivello están escasa y pobremente representados en las colecciones públicas. A esto se agrega, para las generaciones más jóvenes, una circunstancia especialísima y tremenda. Durante más de diez años se mantuvo cerrado el Museo Nacional de Bellas Artes, único lugar donde se podía

conocer la gran obra de Juan Manuel Blanes y de Sáez, entre otros."⁷

Como asesor de Artes Plásticas de la Intendencia de Montevideo fue creador y director del Centro Municipal de arte (hoy MuHar). Reunió obras de diversas procedencias: el Museo de Bellas Artes del Parque Rodó, la Facultad de Arquitectura y las adquisiciones hechas por el propio García Esteban en viajes a Europa y principalmente en Cercano Oriente algunas reproducciones. La colección tuvo un objetivo principalmente didáctico, que permitía al público enfrentarse con obras en las que se buscó "mantener el real dimensionado de las distintas piezas artísticas y la justa relación con sus pátinas, colores y texturas propias del material."⁸

En suma: un uruguayo universal, que podría haber dicho: "nada de lo que es arte me es ajeno." ■

UN ENTORNO ESTIMULANTE

Los años cincuenta resultaron altamente estimulantes para quien se dedicaba a las artes plásticas. La figura de Jorge Romero Brest (1905-1989) fue emblemática. Crítico, historiador, conferencista, director de museo, su quehacer como ensayista supera la historiografía tradicional que abordaba el estudio del arte desde la biografía o la crónica. Publicó **Ver y Estimar. Cuadernos de crítica artística**. El director es Jorge Romero Brest "con la cooperación de sus discípulos", entre los cuales hay algunos uruguayos: Fernando García Esteban, Eneida Sansone, Celina Rolleri López, el alemán radicado en ese entonces en Montevideo, Hans Patschek y Nelson Di Maggio.

La Editorial Nueva Visión, liderada por Tomás Maldonado, acercó a los uruguayos a textos hasta entonces no traducidos al castellano y publicó revistas centradas en el arte y el diseño contemporáneos. En este sentido la atención que se dio al diseño fue uno de los rasgos que caracterizaron al período.

No fueron menos importantes las Bienales de San Pablo, iniciadas en 1951, que permitieron traer al sur obras de los maestros europeos. Fernando García Esteban visitó las Bienales, fue jurado en concursos y realizó coberturas periodísticas que se publicaron en el diario **El Día** y permitieron a un amplio público conocer el arte moderno.

1 GARCIA ESTEBAN, F. "Vida y obra de Florencio Sánchez". Pág. 10

2 MARCHA, 1961. "La Escuela de París y Nuestro medio artístico" Nor. 510. Pág. 22-23

3 MARCHA. 1961. "La Escuela de París y Nuestro medio artístico" Nor. 510. Pág. 22-23

4 "En una fundición florentina"-EL DÍA- Suplemento dominical. Julio 1951. La escultura está actualmente emplazada en el cantero central de Bulevar Artigas, frente a la Facultad de Arquitectura.

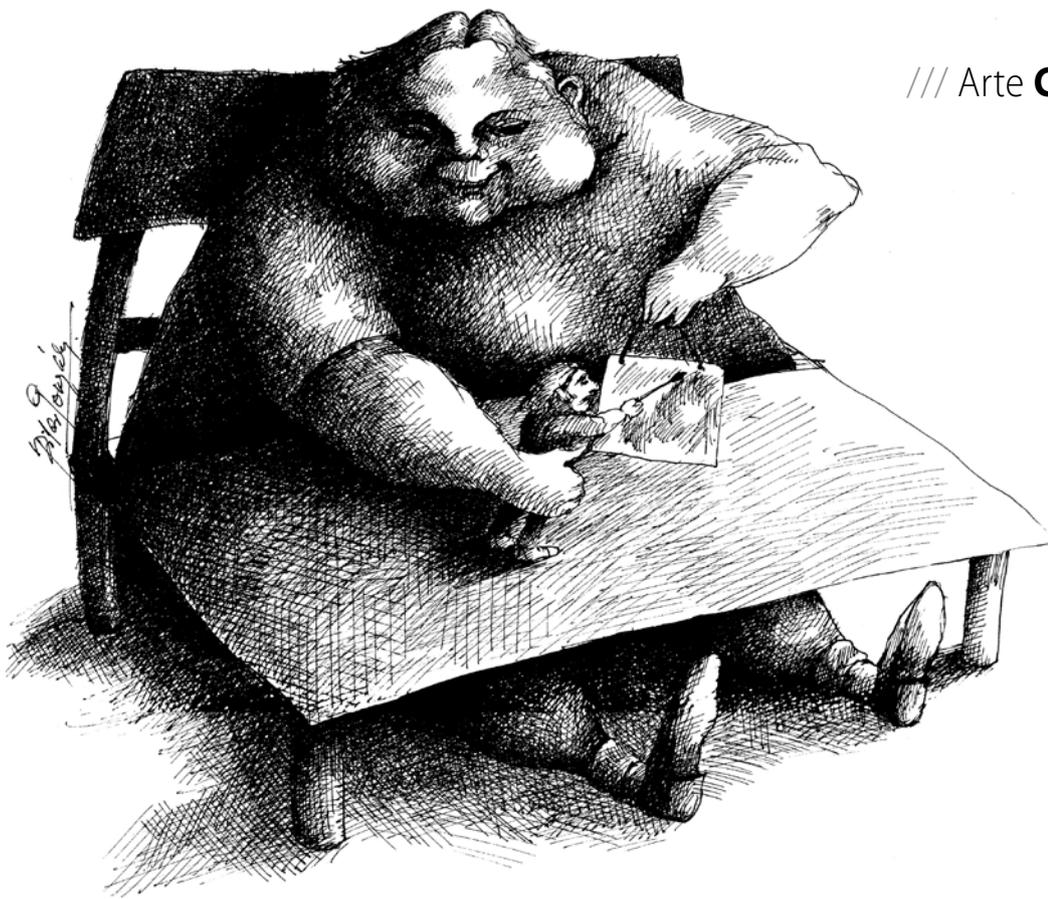
5 EL DÍA. Suplemento dominical. "Grandes figuras universales en la II Bienal paulista". 1953

6 GARCIA ESTEBAN, F. Op. cit. Pág. 48

7 GARCIA ESTEBAN, F. "Panorama de la pintura uruguaya contemporánea". Pág. 41-42

8 Catálogo de obras. Galería de Historia del arte. Montevideo s/f. No está firmado pero se consigna en el catálogo que el asesor de artes plásticas es el Arq. Fernando García Esteban, por lo cual se infiere que es el autor del texto del catálogo, sabiendo que fue él además quien adquirió las obras en Europa.

continental



El artista y su curador.
Pilar González Tinta.

“The Show Must Go On (Bienalismo para todos los públicos)”

| Luis **Morales**

En marzo de este año, Fernando Castro Flórez, profesor de estética en la Universidad Autónoma de Madrid, crítico de arte y miembro del Patronato del Museo Reina Sofía, dirigió el seminario “El curador (in)cómodo y el arte (in)agotable”, organizado por el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes y la Embajada de España en Montevideo. El especialista inauguró dicho ciclo de conferencias con la exposición que llevaba el mismo título que esta nota. A continuación presentamos, en apretada síntesis, algunos de los conceptos expuestos con incisivo sentido del humor por el estudioso español en aquella oportunidad.*

Presentación

Titulamos este seminario: “El comisario, el curador (in)cómodo y la exposición (in)hospita”. Esta idea del curador cómodo que deja de estarlo para devenir incómodo; y la de la exposición hospitalaria que se vuelve siniestra o inhospita es un poco una reflexión al hilo sobre los acontecimientos recientes, principalmente de fenómenos tales como los ocurridos en la exposición “Vacíos – una retrospectiva”,

que se hizo en el Georges Pompidou de París, en homenaje a Yves Klein, sobre el teatro del vacío, con cinco instalaciones donde las salas estaban vacías y el público decía que sentía miedo al caminar por ellas, incluso las mujeres con zapatos de tacón se descalzaban porque sentían sus pasos al caminar por allí y esto les provocaba una sensación inquietante. Eran la materialización de la obra de teatro en la que se presenta un cuadro donde no hay nada; entonces uno se pregunta si es una obra de arte o una tomadura de pelo; pero también con la sensación de que asimismo hay un afán de vaciamiento, que se opone a la de repletamiento y de que no cabe nada más que se siente en las bienales y también se experimenta en los museos. Parece que el discurso curatorial reconociera su agotamiento. Este es un intento de reflexionar sobre en qué posición, cómoda o incómoda, se encuentra el curador y qué tipo de calidad poseen las bienales, las ferias de arte y los museos.

Marketing artístico

Iniciaré este recorrido con una de las obras más discutidas de los últimos tiempos:

la “Calavera de diamantes”, que el artista Damien Hirst realizó no hace mucho y que llamó la atención porque, desde el momento en que apareció, antes de ser expuesta, se fotografió y se dijo su precio: el hacerla costó 48 millones de euros, pero también se dijo cuánto salía: 78 millones de euros. Sin embargo, no sólo se dijo cuánto había costado hacerla y en cuánto se vendía, sino que se dijo también quién la compraba. La obra estaba comprada antes de ser expuesta en una operación de marketing y nos dijeron que el comprador no era otro que George Michael, aquel cantante conocido por tener tendencias erótico-extrañas y que fuera detenido por la policía de Los Angeles a causa de ellas; con lo cual daba la sensación de que todo era un auténtico fraude, y se sospechó que la obra ni siquiera se había hecho. Pronto se dijo que Michael no la había comprado, sino que estaría interesado, pero que le interesaba a Elton John. Luego supimos que tampoco se la quedaría éste, sino que la había comprado un coleccionista chino que no era nadie, y que en realidad Damien Hirst con su galerista eran quienes habían dicho que la obra se remataba al precio mencionado.



Lo cierto es que todo este juego del valor de la obra en las subastas introdujo una dimensión siniestra, de *vanitas*.

Ferias de arte

Por más que nos parezca importante la museografía, la práctica teórica, la acción curatorial, lo cierto es que en los últimos años lo que ha generado el movimiento del arte contemporáneo ha sido el sistema bestializador de las ferias. Nos hemos acostumbrado a ver el arte de una manera bestial, como puede ser el caso de lo que ocurre en la Feria de Basilea. Entrar y ver cientos de stands con sus paredes abarrotadas de obras, como en un bazar, tapándose las unas a las otras, con un ruido visual y ambiental desconcertante. Allí hay comisarios, curadores, políticos, concejales, asesores, asesores de asesores; una fauna con un grado de parasitismo tremendo, para finalmente... llegar a ver la obra. Y esto ha impedido que se viera cierto tipo de obra, porque la obra silenciosa, la obra contemplativa que necesita una pausa para un momento de reflexión era arruinada por todos aquellos estímulos.

Ha sido publicado recientemente un libro de Paco Barragán, *La era de las ferias*, en el cual analiza a las ferias de arte como un mecanismo que compulsiona, dinamiza y trastorna la obra. No hacemos más que ver ferias colectivas, pequeñas cosas colgadas en un stand, no existe la exposición individual, y finalmente sólo conocemos esta especie de catálogo enorme que incluye una multitud de obras que tenemos que ver en uno o dos días, presionados por el galerista, dándole la mano a varias personas. Un amigo habla de que éste es el sistema del "abracismo", que consiste en llegar a una feria y una vez allí, de la cantidad de abrazos que te den, depende tu nivel de popularidad dentro del arte. Si pegas un número excepcional de abrazos, quiere decir que estás en "la pomada", pero si ninguno te abraza, no eres nadie, eres un pobre desgraciado que vino a pagar y

a hacer número. Incluso a veces, más que un abrazo parece una llave de yudo, sale el galerista y te hace una llave de yudo, un paso complicado de tango, y tú dices: "¡Por favor, déjame ver la obra!", pero él no tiene que dejarte verla, porque tú eres un teórico, un crítico, y entonces lo vas a poner mal y el único que es bienvenido es el coleccionista o el asesor, esa especie de experto en marketing, que finalmente van a permitir que las obras se compren de una forma rápida.

Crisis

Recordemos cómo coincidieron la feria de Basilea con *Documenta*, el Proyecto Münster y la bienal de Venecia, cosa que no sucede sino cada diez años, y esto llevó a que se montara lo que se llamó "El gran tour", que evoca a los viajeros melancólicos; hacía pensar que estaría marcado por la tristeza, pero a la única conclusión a la que casi todo el mundo llegó luego de ver la bienal de Venecia y *Documenta*, que decepcionó a propios y extraños, fue que el único sitio extraño donde se veía algo bueno era en Basilea. Una conclusión triste, porque después de esperar Münster, *documenta* y Venecia, el hecho de que una feria fuese el evento más importante de arte del mundo no deja de demostrar que el mecanismo curatorial, museográfico y de los proyectos específicos, estaba en una profunda crisis.

Arte descafeinado

El ganador del premio Turner, Mark Wallinger, realizó una obra que emplea una copia del material que utiliza el activista británico más importante, Brian Haw, que está instalado en una tienda de campaña frente al parlamento desde hace años protestando contra la intervención británica en la guerra del Golfo, en la de Afganistán y en la de Irak. Ha sido condenado en varias ocasiones a pagar multas. Porque a una milla del parlamento, por ley, no se puede manifestar nadie. Y el artista montó su obra clonada justo en el límite donde vence el área de exclusión, unos metros más allá. En

esta acción se volvía a plantear la famosa polaridad del ensayo de Walter Benjamin en el cual quiere encontrar conceptos simples para definir el fascismo; dice que va a oponer a la estetización de la política el arte político, entendiendo el arte político por el arte, por ejemplo, de Bertolt Brecht, con el cual estaba en relación. Esta preocupación recorre el arte del siglo XX y nos plantea la pregunta acerca de qué es el arte político; y a veces vemos que el arte de algunos críticos políticos es un arte institucional, de un radicalismo subvencionado. Haw hace política frente al parlamento, y Wallinger estetiza un acto político dentro de un museo, y el propio Haw consideró que era una vergüenza lo que había hecho el artista: una copia de sus intervenciones políticas; porque finalmente él estaba fuera del espacio político, fuera del área de conflicto. Y copiando sus pancartas y declaraciones, transformándolas en piezas de museo, las neutralizaba museísticamente.

El show debe continuar

En esta aproximación a la incomodidad del museo, vamos a introducir la idea de que finalmente nos encontramos en una época que es la del arte temático. En ella muchas veces los artistas escuchaban la propuesta de los temas curatoriales y adaptaban su propuesta a la sesuda articulación conceptual del comisario. En su libro *Introducción a la mediología*, Régis Debray dice: "Entre la profanación, lo trivial y la sacralización, la diseminación que es la vida y la concentración de la colección, la radicalidad y la promoción se opera una especie de movimiento de ida y vuelta en que la última palabra la tiene el medio, que convierte al arte, a la cultura y a lo escogido en agua bendita. El museo es el vencedor por puntos, *the show must go on*, el show debe continuar". Esta cita de que estamos entre la sacralización y la profanación, la diseminación y la concentración, la radicalidad y la promoción, da la idea de que el que triunfa es el medio, quien triunfa es la vitrina. Y allí están los artistas más famosamente transgresivos y radicales, que han sido profesionales de la vitrina. Pensemos en Joseph Beuys, que es el gran maestro que convierte a la vitrina en el objeto referencial de su obra.

Vaciedades

El Guggenheim de Bilbao es una *folie* arquitectónica y parece ser el paradigma de lo que las ciudades necesitan. Fue muy curioso, porque el consejero de cultura que lo hizo dio una buena definición de qué es un museo, dijo: "Un museo es una escultura transitable"; la escultura como algo hueco que no tiene dentro sino su propia oscuridad, llevó a que se pusiera en práctica una política muy curiosa que se lleva a cabo

en todas partes, la de inaugurar el museo vacío; se inauguró y la gente lo visitó vacío durante algún tiempo. Quien lo hizo, Frank Gehry, declaró: "Nunca se verá mejor el museo que vacío", como diciendo: "No pongan ninguna obra que está muy bien vacío". Da la sensación de que los arquitectos quieren que sus museos se vean vacíos, que es cuando quedan bonitos, pues luego ya los artistas meterán esas cosas horribles en ellos; esto anticipa la idea de que vacíos van a estar mucho más interesantes. Da la sensación de que todo es nada, esta idea de que la obra es algo que no está, que no es un ítem, que no es una cantidad, que no es una traza, que no es una mención, que no significa nada, que carece de importancia; la idea de vaciedad es un sustrato que domina parte del mundo de la museografía y del arte conceptual.

Un nuevo "ismo"

Hace poco, salió un libro de Anna María Guasch que se llama *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. El libro reúne un total de treinta y dos textos de exposiciones realizadas por famosos teóricos y críticos del arte contemporáneo internacional, en el período mencionado. En él aparecen textos de críticos como Achille Bonito Oliva, Thomas Crow, Hal Foster, Donald Kuspit, José Luis Brea, Griselda Pollock, Harald Szeeman y Jean Hubert Martín, entre otros. Y en el prólogo, la autora plantea una cuestión sustancial: por qué lo llamaba "Los manifiestos", aludiendo al sentido de que hay otros libros que se llaman "Manifiestos del arte de vanguardia", "Manifiestos del arte contemporáneo" o "Manifiestos del arte moderno", pero ella entiende que todos ellos tienen una poética y corresponden a un momento, y tienen una estructura de subjetividades que da lugar a un manifiesto. El manifiesto del dadaísmo o del surrealismo, por ejemplo; en ellos había un colectivo de artistas que procedían a crear un manifiesto. Lo curioso es que aquí los manifiestos son textos de curadores, y la autora fijaba que hay un "ismo" contemporáneo que es el *curatorismo*, y que la práctica

curatorial es el "ismo" del cual estos textos son los manifiestos. Finalmente se ha creado una retórica de la práctica curatorial y del texto curatorial; y hemos vivido un montón de años bajo un "ismo" que consistía en que los curadores generaban todo y eran las figuras decisivas del arte sin que tampoco se tematizara cuál era su posición.

Arte y banalidad

La moda del arte de discoteca apareció a partir de un libro que comprobó que en nuestra época, en la que no hay comunidad, una de las pocas comunidades que existen es la de los que comparten un tiempo, aunque sea sin ideología y sin ningún tipo de noción en común, esto es:



los comensales, los que comen juntos o los que bailan juntos. Eso llevó a que hubiese una explosión de discotecas y de gente comiendo dentro de los museos, como es el caso de la discoteca que se montó en el Museo Reina Sofía, muy próxima a las salas de Antoni Tàpies. Cuando pasé cerca de ella acompañando a dicho artista, se sentía el "¡Chimpún, chimpún, chimpún!" de la música, y él me preguntó: "¿Qué es eso?"; "La discoteca", le contesté; "¿Dónde está?", me interrogó; "Pues aquí", le dije; "¡No

puede ser! ¡Esta es mi casa! ¡Que la cierren!", remató. Daba la sensación de que se estaba transgrediendo todo. Y da la misma sensación que con la política dentro del museo: algo que fuera tiene animación, pero dentro finalmente no es nada.

Al final, todo adquiere la dimensión del "Secador de botellas", de Marcel Duchamp, un objeto banal transformado en objeto de arte. En el arte sucede algo parecido a lo que ocurre con Gran Hermano: los objetos banales se convirtieron en obras de arte así como los protagonistas de Gran Hermano, seres banales, se convirtieron en famosos.

Conclusión

Lo que no deja de ser curioso es que el último capítulo del bienalismo contemporáneo haya tenido lugar en *documenta* de Kassel, con Ferran Adrià. Se dijo que ésta era una *documenta* política, puesto que se anunció bajo el título: "¿Cómo queremos ser gobernados?"; sin embargo, allí se afirmó que la inteligencia creativa más grande de España, si no de Europa, era la de este cocinero, con su comida esferificada, con su comida espuma, con su comida deconstructiva. Finalmente, Adrià va a *documenta* y anuncia que no va a hacer nada, sino que va a mantener abierto su restaurante en Gerona y que van a ir dos personas por día a él a probar su menú degustación; entonces un periodista español preguntó, como en "La lotería en Babilonia", el texto de Borges: "¿Quién va? ¿Dónde se apunta uno?" y el director de *Documenta* le respondió: "Si preguntas, es que no vas a ir". Toda una respuesta. Los dos primeros que fueron: la mujer del comisario y un artista chileno radicado en Australia, ¡unos amigos! Mi mujer va primero, no vaya a ser que luego no haya comida para todos. Pero en todo caso, lo que sí se comprobó fue que en esta comida, en este banquete, estarían los que no preguntaran. ¡Muchas gracias! 

* El discurso oral original de F. Castro Flórez fue editado para la construcción de este texto. De igual modo, los subtítulos que acompañan cada uno de los tramos del mismo son del autor de esta nota.





Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.
Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - ☎1890* - www.tiempost.com.uy

tiempost
postal / logística / distribución



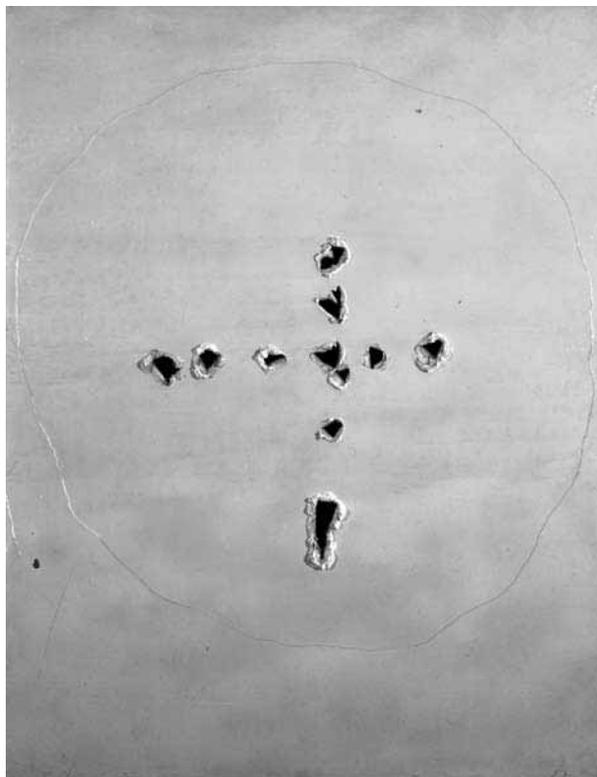
Fontana Final Cut

| Riccardo **Boglione**

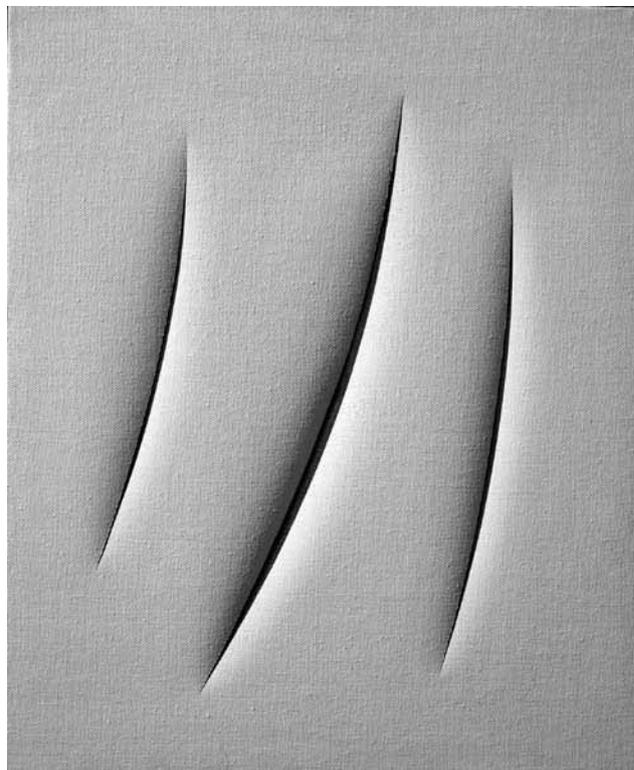
En pleno clima de celebración se produjo recientemente un curioso quiasmo: en octubre de 2008, a los cuarenta años de la muerte de Lucio Fontana, se inauguró una gran retrospectiva en su honor – *Lucio Fontana luce e colore* - que cerró en abril de 2009, es decir, a los 110 años de su nacimiento. La ubicación de sus obras en el Palazzo Ducale de Génova podría haberle gustado a Fontana: el edificio es una suma de diferentes capas que se fueron agrupando a lo largo de siglos (la base es medieval y las reconstrucciones más importantes de 1600 y de 1800) y la reflexión del Fontana artista está totalmente centralizada en torno a los conceptos de tiempo y espacio; además el marco barroco de los salones con sus redundancias y riqueza balancean

perfectamente el austero despojamiento de sus telas. De hecho, los curadores Sergio Casoli y Elena Geuna se regodearon mucho con la dialéctica entre el espacio de la exposición y lo expuesto, quizá demasiado (y numerosas fueron las críticas en este sentido). Fontana trabajando casi exclusivamente con la monocromía (y anticipando una década la manía monócroma de los '50 encabezada por su "héroe", Yves Klein) llevó a los curadores a dividir las obras no según el obvio orden cronológico, ni siquiera según los diferentes tipos de obras (por ejemplo "los conceptos espaciales", los "teatritos", los "agujeros", los "fines de Dios", las "Venecias", etc.): las 130 piezas de la muestra estaban organizadas por color. Así se recorrían el salón negro, rosado, dorado

(en perfecto diálogo con los estucos del techo), rojo, amarillo, blanco (el más poblado). Un rutilante espectáculo estético: en pleno estilo *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* de Peter Greenaway, a cada ambiente su color y a cada color su sensación, estrategia que sin embargo resultaba un poco fútil a la hora de rendir repletamente las intrincadas búsquedas fontanianas, tan asombrosas por anticipación y resultados plásticos. Nacido en Rosario (Argentina) en 1899, Fontana transcurre en Italia la primera parte de su juventud, vuelve a la Argentina en la segunda mitad de los años '20, donde se forma artísticamente y después en los '40, cuando huye de la guerra y trabaja, sobre todo, como ceramista con su padre, escultor. Gana gran atención crítica



Concetto Spaziale (Concepto espacial), 1962. 146 x 114 cm. Óleo.

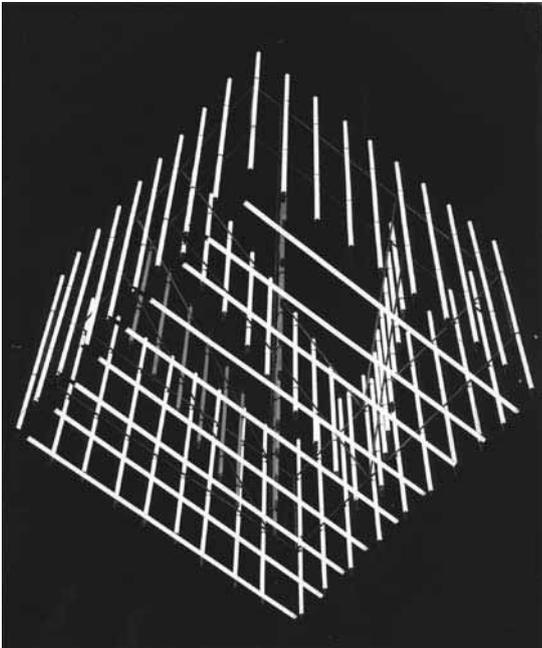


Concetto Spaziale, attese (Concepto espacial, esperas), 1961. 60x50 cm. Hidropintura

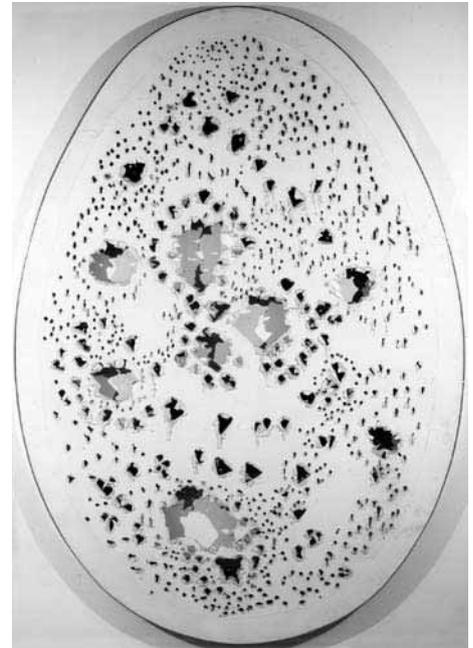
desde muy temprano y sobre todo a partir de 1935, después de la que se considera la primera exhibición personal de esculturas abstractas en Italia en la ya mítica Galería Il Milione de Milán, que en aquel entonces impulsaba incansablemente la abstracción italiana. Vuelve a Italia definitivamente en 1947, dejando una huella profunda entre algunos artistas argentinos (Bernardo Arias, Horacio Cazenueve, Marcos Fridman). Tanto, que ellos -como alumnos de la Escuela de Altamira, instituida por el artista rosarino junto a Romero Brest, Pettoruti y otros- escriben un fontaniano *Manifiesto Blanco* en 1946, donde hablan de la necesidad de crear un arte "tetradimensional" que sea "como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad fisco-psíquica". Pese a que Fontana no firmó aquella declaración, la idea central era suya: un año más tarde, en la misma Galería Il Milione, redacta junto a artistas y escritores el *Primer manifiesto del espacialismo* que retoma muchos puntos del *Blanco*, y hasta radicaliza sus premisas, ya que ahí el arte tiene que ser "pura imagen aérea, universal, suspendida", una mera elucubración sobre conceptos cardinales y abstractos como la temporalidad y la dimensionalidad de la materia. Seguirán a lo largo de una década otros manifiestos que varían las ideas centrales del primitivo sin desviarse de su cuestionamiento central. Su primera obra "espacialista" fue una instalación, otro

campo en donde Fontana fue un pionero: *Ambiente espacial con luz negra*, una gran habitación negra con luces de Wood teñida por una irradiación violácea, donde flotaban formas abstractas. Esa instalación, como todo lo que Fontana experimentó, tuvo diversas "réplicas" con variaciones, una de las cuales, de 1967, fue reproducida esta vez en Génova. Con el pasar del tiempo, ese trabajo no perdió su esencia "extrañante": el visitador, una vez dentro del cubo oscuro, pierde contacto con la realidad museal y se vuelve víctima de una especie de hipnotismo inducido simplemente por los colores y/o sus ausencias. Igualmente impactantes son las grandes piezas en neón, empezadas justo después de la guerra, cuando en Italia estalló el uso del mismo a nivel callejero, en los carteles de los negocios. La más compleja, *Lampadario* (1959-60), fue también "reconstruida" y colgaba del techo en un salón del Ducale: un cubo de neones blancos atravesado por un neón azul que, en una especie de voluntaria incoherencia plástica, luce una ligereza resplandeciente a pesar de la forma maciza y el gran tamaño (1,80 metros por lado). Famoso mundialmente por sus "tajos" (objeto hasta de bromas más allá de los rutinarios malentendidos) no son ellos sino las perforaciones el primer gesto que "rompe" los lienzos y permite una ósmosis, inédita en todas las artes anteriores, entre el cuadro en cuanto entidad autónoma y el ambiente que lo rodea. Creados desde

1948, Fontana no abandona nunca estos experimentos. Diez años más tarde, influenciado por su trabajo sobre los efectos de la luz producidos a través de lámparas y proyecciones, empieza no sólo a perforar las telas sino a practicar con una trincheta cortes secos y precisos, poniendo atrás del agujero un paño negro para intensificar la profundidad de la "herida" y elevar el vacío nombrándolo "attesa" (o sea "espera", así son tituladas todas sus obras con cortes). El cuadro se hace así escultura llana, sobria, pero alucinada: un solo color templado, uno o más tajos, colocados rítmicamente, y se dispara la tensión metafísica. La ruptura del "tajo" cambió el rasgo del arte italiano (y no sólo) de la segunda mitad del siglo XX, dejando a muchísimos "enemigos" escandalizados, a la elite artística fascinada, a decenas de falsarios escindiendo telas (Fontana tuvo que empezar a escribir frases cualquiera atrás de los cuadros para después poder distinguir los falsos a través de una prueba caligráfica). La exhibición genovesa se presentaba casi completa: todas las formas de cortaduras estaban presentes, inclusive los sorprendentes *Fine di dio*, grandes telas ovaladas, huevos como metáforas (un poco sencillas) de vida y muerte, perforadas y cubiertas de piedritas y lentejuelas, con complicadas tramas matéricas que, a pesar de la evidente veleidad trascendental, gracias a su título, se recomponen irónicamente sin perder por eso su vigor visual. En el piso



Lampadario (Lámpara de techo), 1959-1960. 180x180 cm. Vidrio, neones blancos y celestes.



Concetto Spaziale, la fine di Dio (Concepto espacial, el fin de Dios) 1963. 178x123 cm. Oleo con agujeros, desgarros y grafitis

había también algunas *Naturezas*, esferas enormes en terracota, a veces reproducidas en bronce, enteras o cortadas por la mitad y cubiertas de honduras y cráteres que evocan formas primordiales cuya "dialéctica" imposible con el mundo contemporáneo las vuelve espeluznantemente enigmáticas. La única parte importante de la obra "agujereada" de Fontana que no estaba dignamente representada era la de los *metales*: chapas de aluminio, cobre y latón desgarrados, cortados y taladrados en una suerte de lucha "fría" del artista contra una materia tan resistente aunque expresiva y "moderna" como el metal en hojas; serie que empieza en 1961, después de una esta-

día en New York y que no abandona hasta su muerte, siete años más tarde. Justo antes de la salida, en una sección aparte llamada "acuario", había un significativo despliegue de cerámicas, sobre todo del período 1930-1950, en donde se podían apreciar las enormes capacidades plásticas del Fontana escultor "tradicional". Por cierto, esta parte de obras del artista es casi desconocida por el gran público, como obnubilada por "el tajo" y su celebridad escandalosa. Sin embargo, puede resultar la más accesible, por los menos a nivel superficial, porque es esencialmente figurativa: muchas piezas provienen de su trabajo en Albisola (pequeña ciudad balnearia en Liguria), cuyos

talleres de cerámica fueron atendidos por futuristas en los años '20 y '30 y maestros internacionales un poco más tarde (Wilfredo Lam y Asger Jorn para nombrar sólo a dos). Coloreadas llamativamente, con sus contornos torturados, las estatuas ostentan - como describía Juan Zocchi en un ensayo de 1946 - el modo "espontáneo y librado de intento al azar" de moldear típico de Fontana, traducéndose en una "superficie rugosa, formada por huecos y rebabas de la materia" de urticante expresividad. En este sentido, la obra más lograda es un largo y colorido cocodrilo, entre naturalista bullicioso y expresionista. Un año antes de morir, Fontana declaró que su primera

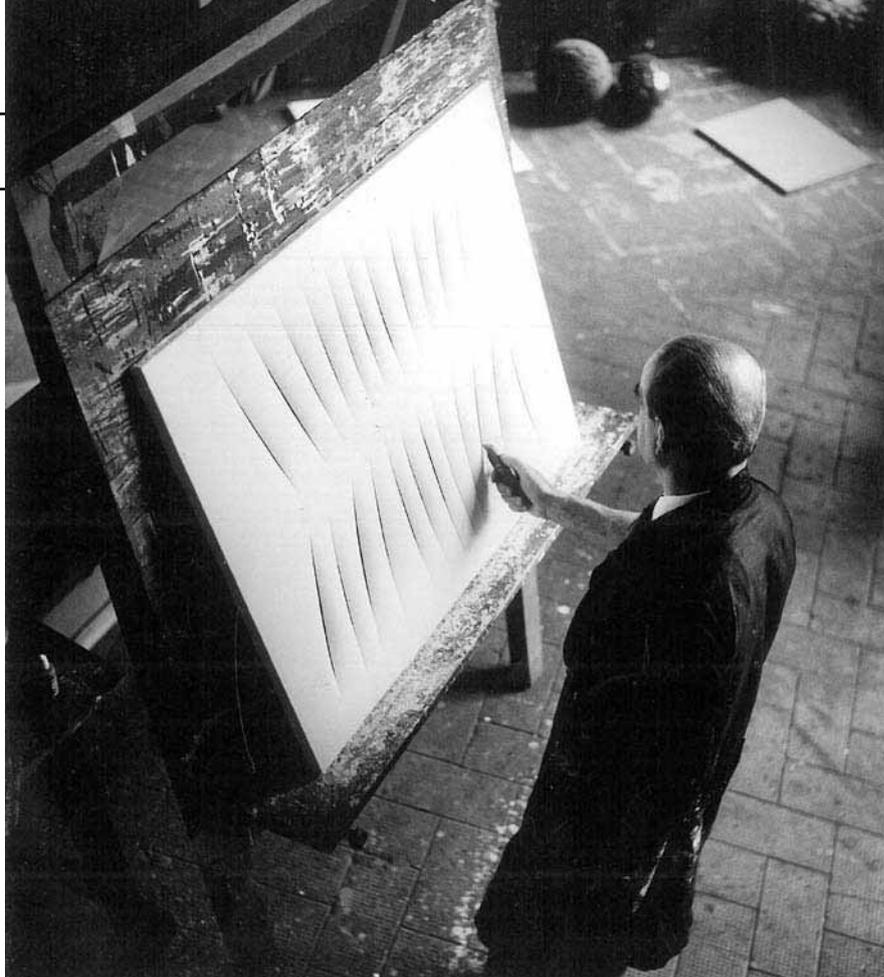


Concetto spaziale, natura (Concepto espacial, naturaleza), 1959. Bronce con desgarro y agujero.



Conchiglie (Conchillas), años '30. Cerámica.

Lucio Fontana en su estudio con Concetto Spaziale, Attese, 1964-65. Foto: Shunk-Kender, Paris.



perforación había sido un gesto de quiebre necesario contra la tradición pictórica, o sea contra la "era artística de los colores y las formas paralíticas" citada en el *Manifiesto Blanco*. Y seguía muy lúcidamente: "no se puede confinar el espacio de la imagen entre los límites de la tela, tiene que expandirse a todo el ambiente que la rodea. No sé cómo y de cuantas maneras se hará, porque en los años 2000 ya no estaré vivo, pero lo importante fue testimoniar una necesidad." Ahora que ahí llegamos, no solamente fue su misión cumplida, sino que a menudo, paradójicamente, para muchos se presenta el problema inverso: cómo hacer que el arte vuelva a los angostos límites de un marco y deje de envolvernos por todos lados. ■

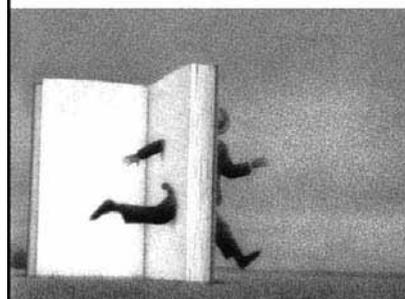
Primer manifiesto del espacialismo

"El arte es eterno, pero no puede ser inmortal. Es eterno porque un gesto suyo, como cualquier otro gesto, no puede no permanecer en el espíritu del hombre como raza perpetuada. [...] Pero su eternidad no significa para nada que sea inmortal. Al contrario, el arte nunca es inmortal. Puede vivir uno o miles de años, pero tarde o temprano, su destrucción material llegará. Permanecerá eterno como gesto, pero fallecerá como materia. Ahora nosotros llegamos a la conclusión de que, hasta la fecha, los artistas conscientes o inconscientes siempre confundieron los términos eternidad e inmortalidad, buscando consecuentemente para cada arte las materias más durables, terminando por ser víctimas (conscientes o inconscientes) de la materia; ellos degradaron el gesto puro y eterno a uno durable con la imposible esperanza de la inmortalidad. Nosotros pensamos que podemos desprender el arte de la materia, desprender el sentido de lo eterno de la preocupación de lo inmortal. No nos interesa más que el gesto, hecho, viva un segundo o un milenio, porque estamos convencidos

de que, una vez hecho, el gesto es eterno [...]. Es imposible que el hombre no pase del lienzo, del bronce, del yeso, de la plastilina a la pura imagen aérea, universal, suspendida, así como fue imposible que del plombo pasara al lienzo, al bronce, al yeso, a la plastilina, todo eso sin negar el valor eterno de las imágenes creadas a través del plombo, el bronce, el lienzo, el yeso y la plastilina. No será posible adaptar a las nuevas exigencias imágenes trancadas en las exigencias del pasado. Estamos convencidos de que, después de eso, nada perteneciente al pasado será destruido, ni medios ni fines, estamos convencidos de que se seguirá pintando y esculpiendo también con materias del pasado, pero estamos también convencidos de que estas materias, después de eso, serán empleadas y miradas con manos y ojos diferentes, llenas de una sensibilidad más refinada".

Mayo 1947. Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani.

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

Jacques Leenhardt:

Los públicos, las obras y los artistas

"El artista produce obras y el curador ideas o conceptos, como la crítica del arte." Esta frase pertenece a la siguiente transcripción de la ponencia del sociólogo francés Jacques Leenhardt en el **Coloquio internacional sobre arte contemporáneo y crítica cultural** celebrado en Santiago de Chile los días 7, 8 y 9 de mayo del año 2008. El artista uruguayo Gabriel Lema estuvo allí presente y consiguió la autorización del autor y los derechos de reproducción de la citada ponencia para **La Pupila**. Esa polémica aseveración halla su contrapunto en las opiniones vertidas por el crítico español Fernando Castro Flórez en la nota **The Show Must Go On (Bienalismo para todos los públicos)** (ver nota en página 19).

| Jacques **Leenhardt**

El las últimas décadas la noción de "exposiciones de arte" (a nivel internacional) ha cambiado profundamente. Las bienales en particular, con excepción de Venecia, han reiterado este cambio abandonando la práctica de las representaciones nacionales. Ese abandono indica la desaparición de la figura de la nación como centro de referencia incluso del estado dentro de esas naciones, perdiendo así su autonomía en la relación a los poderes transnacionales de la globalización. Dentro de ese marco la cuestión de las identidades, que no son necesariamente nacionales, pero que han tomado cada vez más una dimensión cultural, no desaparecen. Al contrario, se puede llegar a decir que se fortalecen al tiempo que debilita ese marco de referencias nacionales. Es el caso de las identidades indígenas, en el norte y en el sur de América en particular, pero también de las nacionalidades en España y de todos los conjuntos que agrupan tradiciones culturales llamadas minoritarias, que no se conforman ya con el estatuto de minorías, más o menos marginales u oprimidas. El aumento de las identidades religiosas se perfila sobre ese fondo de reivindicaciones, y amenaza con plantear nuevos problemas a las supuestas identidades nacionales. Bajo la lógica de ese movimiento hemos sido testigos en los últimos años de la multiplicación de los encargos a curadores que no pertenecen necesariamente a la misma nación de los artistas que presentan. En el caso de Francia, en la última biennial de Venecia el año pasado (un país que en el campo de la cultura esta tan vigorosamente apoyado en la capacidad y en el poder de sus estructuras estatales), ha tomado

la decisión de dar al artista expuesto la responsabilidad de escoger a su comisario, su curador. Así pues, la obra de Shopie Calle presentada en el pabellón francés es presentada por Daniel Buren. Este desprendimiento del poder del Estado evidentemente nunca es total (y no presenta más que una tendencia que es preciso interrogar) y tiende a modificar la orientación de las grandes exposiciones. Investido con una misión que no se refiere directamente al marco nacional, el comisario es empujado hoy a abrir su problemática y a privilegiar temáticas transversales y transculturales. Un buen ejemplo es el de la biennial de San Pablo que en 1998 se había planteado bajo el tema de la antropofagia. Ese tema ofrecía una excelente manera de sobrepasar el marco nacional, al tiempo que privilegiaba un elemento de la vida cultural nacional, simbolizado por el **Manifiesto antropófago** de Oswald de Andrade, de 1928. Sin embargo, sería excesivo hablar del manifiesto antropófago como una manifestación propiamente nacional de Brasil, en la medida en que el movimiento modernista, inaugurado por las jornadas de arte moderno de 1922 en San Pablo, presenta muchos aspectos propiamente paulistas, es decir regionales. Pero en todo caso, ese manifiesto se trataba de un elemento que desde entonces se ha integrado en la cultura nacional brasileña, y que ya en la época de su formulación abría una reflexión más general sobre la transnacionalidad en el campo del arte y de la cultura. Además, el tema de la antropofagia permitía abrir una línea de reflexión de carácter antropológico no solo a nivel artístico, apoyándose en artistas de

épocas diversas desde la primera dinámica globalizadora del siglo XVI, que marcó el encuentro violento entre los conquistadores ibéricos y los pueblos autóctonos de Sudamérica. Esa propuesta, tanto en términos de situaciones culturales como de períodos temporales, permitía la revisión crítica de un mito que se desarrolló durante cuatro siglos en el mundo occidental, el de la antropofagia de los pueblos llamados primitivos. Gracias a este tema, a partir del libro de Hans Staden **Nus, Féroces et Anthropefages**, (verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales situados en el nuevo mundo) publicado en 1557 en Marbourg, la biennial se proveía de los medios para analizar como habían sido pensadas y figuradas las relaciones entre civilizaciones nacidas del encuentro conflictivo entre el occidente cristiano del renacimiento y las otras civilizaciones. La elección hecha por esta biennial a partir del proyecto de Pablo Rosconoff designa exactamente uno de los aspectos fundamentales de los que se podría llamar el lugar del curador. Este último encuentra su lugar en el punto de tensión entre una problemática local necesaria para que un público próximo encuentre interés en la manifestación y una problemática global, que se abre hacia otros públicos (sobre todo hacia el público especializado y la crítica de arte que hoy en día no tienen mas alternativas que estar abiertos a un espacio artístico globalizado). En la situación contemporánea el papel del curador consiste por tanto en interrogarse sobre las cuestiones susceptibles de interesar a estos tipos de público

claramente distintos. Esta construcción de temas es el resultado de un proceso de selección en el plano internacional. El curador evidentemente no está solo en este asunto y sus selecciones constituyen no tanto una decisión individual sino más bien la formulación adecuada de un interés compartido y susceptible además, de ser ilustrado de diversas maneras. Así pues, es preciso partir de nuevo desde la circulación planetaria del sentido, de sus instancias de maduración y del proceso de legitimación en sí mismo, cuyo objeto son esas ideas que pueden producir exposiciones en el mundo entero. Una circulación en la que intervienen actores, coleccionistas, fundaciones, museos y, finalmente, los críticos de arte. Sin embargo, esos actores del mundo del arte no están excluidos de las preocupaciones más generales de la sociedad; al contrario, son ellos en definitiva quienes dan forma a esas interrogaciones compartidas pero que permanecen secretas.

Tocamos aquí la cuestión delicada del papel que toman las instituciones en la formación de estas problemáticas. ¿Cuál es su papel y por lo tanto el del curador, su lugar al lado de los artistas? Para aproximarse a esa pregunta, es conveniente estar atento a la profunda transformación que se ha llevado a cabo a lo largo del siglo XX de la idea de concepción que los artistas se hacen de su actividad. Esa concepción ha cambiado profundamente e importa de manera definitiva para la enunciación de lo que es hoy en día el papel del curador.

El primer signo de una profunda transformación ha sido la ruptura que Marcel Duchamp impuso a su carrera artística. Como se sabe, Duchamp era célebre primero como un talentoso representante del postimpresionismo. Pero, de repente, se despidió de la pintura y de su lado puramente visual -retiniano como el decía- para afirmar otra dimensión del trabajo artístico: la reflexión, la actitud mental del artista frente a su trabajo. Picasso había dicho, "lo que cuenta no es lo que el artista hace sino lo que es", Duchamp irá más allá; él dice: "la actitud del artista cuenta más que su arte".



La importancia de la actitud, aclamada por los dos artistas quizás más emblemáticos de la evolución del arte del siglo XX, tendrá consecuencias importantes sobre la idea de la exposición y sobre el papel del curador. Recordaré la famosa frase de Harald Szeeman, que dio título a su exposición en el museo de Bellas Artes de Berna en el año 1969 "Cuando las actitudes se vuelven formas". Anteponiendo la noción de actitudes introducidas por Duchamp, Szeeman señala que el artista contemporáneo hace más que producir objetos, pinturas, esculturas, instalaciones: su actitud de artista tiene la misma importancia que el objeto mismo. Sabríamos así separar el producto de la producción, concebida en sí misma como un gesto, una actitud. A partir de esta conservación, Szeeman modificó su manera de organizar sus proyectos y se rodeó directamente de artistas en la realización de sus exposiciones. Al utilizar la palabra "actitud", Szeeman hacía surgir un sentido bien particular del concepto de intencionalidad tal como la fenomenología lo había definido. La noción de intencionalidad denomina el hecho de que la conciencia no existe sino en la medida en que es conciencia de algo; del objeto.

Esta toma de conciencia de su relación con los objetos se construye en el acto mismo por medio del cual construye sus objetos, que ha su vez la construyen como resultado

de esa interacción. Por consiguiente, todo gesto, ya sea práctico o de conciencia, es resultado de una construcción, y su sentido surge en el proceso de su advenimiento. Vemos bien las implicaciones de esta postura filosófica, propiamente epistemológica, en el dominio del arte. No hay un significado de la obra que no se remita a su constitución. La elaboración mental y sensitiva, para utilizar otro término, hace parte de la obra misma, que por otro lado no sabríamos considerar simplemente como un objeto acabado. Es a partir de ahí que Szeeman decidió que su papel de curador implicaba, en adelante, trabajar en la elaboración de sus exposiciones no solo con obras, sino con los artistas que las habían producido. Sin embargo, no sabríamos limitar esta transformación sólo a la relación artista-obra; mas ampliamente la atención dada a las actitudes llegaba a incluir los objetos de arte y su exposición en un sistema complejo de relaciones nuevas con sus públicos, porque si la actitud del artista se vuelve forma, que aquella haga parte en sí misma en la obra, implica que adquiere una función significante no solo en su relación con el artista sino también en todas las relaciones que llevará a establecer con sus públicos. Duchamp, más de una vez lo formuló de manera devastadora al decir, "son los observadores quienes hacen el cuadro". El objeto no significa solo, es todo el dispositivo de la exposición que tiene sentido, y así los actores de esta escena experimental reciben una nueva definición. El artista ya no es creador, sino el que propone una actitud. La obra ya no es un objeto de arte rodeado de su aura, sino, como lo sugería Duchamp, es un objeto que apunta, que toca a los observadores. Y el público mismo de observadores, no es ya un simple espectador pasivo; es activo, y en su experiencia de la exposición construye un sentido a partir de lo que se le propone. El hecho es que Duchamp (quien propone esta nueva manera de considerar el objeto de arte) fue también el primer curador de un museo de arte contemporáneo y creó con Katherina Dreier la colección La



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

Afiche del Coloquio internacional sobre arte contemporáneo y crítica cultural.

sociedad anónima en 1920, en el Museo de arte Moderno (de la que será responsable durante casi 30 años). Al mismo tiempo, Duchamp será también el primer artista en dar a su obra la forma misma del museo, al crear **Caja en maleta 1935**, un museo portátil de su propia obra. La concepción contemporánea del "objeto arte" que depende lo que llamaré el "régimen estético del arte", cuyas manifestaciones públicas son las exposiciones, estará en la base del debate, a veces violento, entre artistas y curadores. Ciertos curadores reivindican el estatuto de autor de sus exposiciones y se les ha acusado de tomarse por artistas, en detrimento de los verdaderos artistas. Así apareció una nueva competencia entre los artistas y los organizadores de exposición como ya existía entre artistas y críticos de arte. Al mismo tiempo (y esto tampoco puede ser una coincidencia) artistas célebres y cada vez más numerosos, son llamados a tomar el papel de curador de exposiciones. Fue recientemente el caso de Rebecca Horn que ha montado una exposición en Stuttgart sobre el título **El barco ebrio**. Es también el caso del artista francés Daniel Buren, que se ha expresado recientemente como artista y curador, sobre esta cuestión de la competencia entre el artista y el curador. Su posición parece clara: *"a mí me parece muy peligrosa esta actitud de los curadores, que se toman por artistas o como algunos lo han escrito por autores... Ahora bien, tiene sentido si soy invitado a una exposición colectiva, soy yo y los otros artistas, soy yo y los otros artistas seleccionados los que hacemos la exposición, los que la definimos con nuestros trabajos. La idea del que hace la exposición no debe suprimir a las obras"*. La complejidad de esa situación aparece muy claramente en esa toma de posición, pero una ambigüedad ronda y gira en torno a la pregunta: *¿Quién hace la exposición?* Vemos bien que en la cita de Buren, una vez son los artistas quienes hacen la exposición y otra vez es el curador. La conclusión es evidente: hay dos maneras de comprender y de describir lo que significa hacer una exposición. En su explicación, Buren desplaza insensiblemente el debate precisando: *"La idea del que hace una exposición no debe primar sobre las obras"*. En esta afirmación aparece claramente que del lado del curador hay una idea y del lado de los artistas hay obras, y todos sabemos que una obra de arte no es una idea y menos un concepto. No debería pues haber una contradicción entre estos dos términos,



y tampoco entre esas dos actividades. El artista produce obras y el curador ideas o conceptos, como la crítica del arte. No es una cuestión de competencia entre dos actores situados en el mismo plano sino de la diferencia de planos en los que se desarrollan dos actividades totalmente distintas: la del curador y la del artista. Así, no debería haber conflicto. El asunto no debería surgir de una lucha de poderes, sino solamente de la capacidad por parte del curador de producir ideas que corresponden a las obras, que entren en resonancia o en armonía con estas. El buen curador es aquel que logra establecer con su exposición una red de relaciones pertinentes entre artista, obras y público. Pero también en el paso de la obra al concepto (que es la tarea propia del curador y del crítico de arte), hay un espacio de interpretación. Se trata de un trabajo de comprensión, y si ese trabajo de comprensión es mal hecho las obras expuestas no entrarán en la idea que el curador ha querido que el público comparta. Entonces el artista podrá quejarse de traición, de acusar al curador de haberse tomado por artista porque el concepto no es coherente con la obra. Para prevenirse contra ese riesgo, Szeeman había decidido trabajar mano a mano con los artistas. La cuestión no está quizás del todo resuelta con esta colaboración, pues el artista y el curador se dirigen al público, pero en circunstancias y ocasiones distintas. Además se dirigen muy a menudo a públicos distintos, o parcialmente distintos, sin que sea siempre posible discernir al cual de los públicos se esta apuntando. Al hablar de diversidad de públicos me refiero por lo menos a dos grandes categorías de público: el público del mundo del arte (público constituido por artistas, coleccionistas, conservadores de museo, galerías, críticos de arte, etc.) y al público

más amplio y menos discernible sin relaciones y capacidades específicas definibles. Cuando Buren exige que la idea del curador no prime sobre las obras, formula un principio que debería fundamentar la ética del curador. Para este último, desarrollar una idea es darle coherencia, orientar el sentido de obras diversas de tal forma que estas establezcan un diálogo entre ellas. Pero ya que las obras no producen por sí mismas ideas, sino todo lo contrario (situaciones sensibles que se abren en la experiencia estética de los públicos) conviene no diluir nunca la obra a una idea. Es preciso que el dispositivo instaurado por el curador deje ampliamente abierto el campo de la interpretación y que abra posibilidades en lugar de afirmar sus propias convicciones interpretativas. El curador es responsable de un cierto carácter indecible de la obra. Tiene la responsabilidad de no clausurar un proceso abierto por definición, al tiempo que abre vías de interpretación. La obra continuará significando y cambiará de significado según los lugares y las épocas. El difícil papel del curador consiste en cuestionar la rigidez del concepto que él mismo esta estableciendo, en encontrar las líneas de fractura, y mostrar cómo el intercambio estético es susceptible de resimbolizar los elementos que están en la base de esta experiencia. El concepto que se ha forjado el curador no es la última palabra, ni de la obra ni de lo que la exposición suscita en sus diversos públicos. Hay muchas razones para esto, la obra que se presenta en la exposición no es ya la misma que aquella que estaba en el taller. Esta constatación presenta varios aspectos, primero en la relación a los artistas; su propio trabajo se escapa en la medida en que, en la exposición, la obra entra en un diálogo nuevo con otras obras de otros artistas, y también con obras que no están

necesariamente presentes pero que pertenecen a toda la historia del arte. Sin duda alguna, el taller es en sí mismo un lugar de confrontación para muchos artistas. La concepción de la obra de arte como totalidad acabada, ha sido cuestionada a lo largo de los siglos XIX y XX, en la práctica de los artistas de la modernidad, y por la elaboración del discurso estético mismo. Esto se sintió cuando los arqueólogos dieron una visión nueva e histórica de la belleza eterna del arte griego, o también cuando la invención del museo desplazó las obras de su lugar de destino original (la iglesia o el palacio) obligándolas a manifestar su historicidad en contra del absoluto que ellas parecían ilustrar durante todo el tiempo que permanecieron integradas al régimen de la representación en el seno del cual habían sido concebidas y recibidas. La actual mezcla de culturas y de obras no hace más que radicalizar estos fenómenos. Algunos se lamentan y critican violentamente esta evolución. Cualquiera que sea el juicio que se tenga sobre este punto, se debe constatar que un gran número de artistas se han alineado a esta situación que funda lo que se llama "arte contemporáneo" y el régimen estético en el que funciona este tipo de arte.

Estamos, desde entonces, obligados a tener en cuenta lo que se podría llamar el valor de exposición de la obra. Es sobre este punto que Buren insiste para explicar su papel de artista-curador para la exposición en la Bienal de Venecia. Escribe: "*me declaré entonces escenógrafo, esa palabra que mejor define lo que hago, hay aquí pues dos artistas que trabajan juntos, con un mismo objetivo de la obra. En otras palabras es muy comparable a dos compositores, uno como director de orquesta interpreta la música de otro, sin sustituir sin embargo al autor*".

La comparación con el ámbito de la música no debe detener lo que ésta indica del estatuto mismo de la obra expuesta. Para los conciertos, hablamos de espectáculos en vivo, ¿habría que hablar también de la presencia de las obras de arte en una exposición, como un espectáculo en vivo?

Al seguir la comparación con la música, se reemplaza el término de autor para designar al curador por el de intérprete. La obra en este caso recibe menos en la partitura -lo que podríamos llamar el objeto- que en la performance que ésta hace posible. En todas las artes performáticas, los aspectos circunstanciales y relacionados con el evento derivan y nadie niega la difícil relación entre compositor y el intérprete. Pero entonces ¿de qué es intérprete el curador, suponiendo que es ésa su función, la de interpretar? Dicho de otra forma, ¿cuáles son las consecuencias de la aplicación de esta analogía musical al campo de las expo-

siciones de las artes plásticas? La primera y la más evidente es que la especialización, la escenografía e incluso el dispositivo escénico, hacen parte de la experiencia estética de la obra expuesta. Ella deja de ser un puro objeto, sumiso a una contemplación silenciosa y reverencial. Se manifiesta, interpela, actúa y reacciona a la situación de exposición en la que aparece y que comprende a su público. Remarcamos que no hay en apariencia nada nuevo en relación con lo que pasaba en el ámbito de las artes plásticas hasta al final del siglo XVIII. El artista en esas épocas concebía sus obras en relación al lugar que debía ocupar al salir del taller, en un palacio o en una iglesia. No estaba a la vista el cubo blanco de la sala de exposición contemporánea, sino una situación específica ligados al lugar y al público que tenía acceso a algo. No obstante, esa reflexión sobre el lugar de la obra de arte en el espacio de su recepción esta completamente fundada en el sistema perceptivo único fundamentado en la perspectiva óptica desde el Renacimiento. Las situaciones podrían variar al aportar deformaciones necesarias, pero el conjunto de procesos perceptivos que desarrollaban bajo una ley única de representación que garantizaba la relación de la obra con sus espectadores, aparece hoy, en el momento de su muerte, como la edad de la exploración óptica del universo.

Pierre Francastel, en su obra **Pintura y Sociedad**: "*parece probable que nuestra época sea la que abra la edad de la exploración poli sensorial del mundo*". Las salas de exposiciones se han convertido en lugares en los que se da paso de un estado de civilización a otro. Aunque no había aún una experiencia del arte contemporáneo como lo concebimos, Francastel había entendido que la destrucción del espacio de representación -que había dominado desde el Renacimiento y que había regulado la relación obra-espectador - iba a desembocar en una experiencia más compleja del mundo. Para dar otro ejemplo, recordaré la integración de un restaurante, *Restaurante El Bulli*, en Cataluña, y a su jefe Ferran Adrià en el programa de la última Documenta de Kassel. Como dice el artista Adrià, "*mi cocina es un evento que debe apelar a todos los sentidos, el gusto y el tacto, la vista y el olfato, las texturas y las temperaturas*". Una vez más **es obra de arte lo que entra en el régimen estético del arte**. La apertura a la polisensorialidad simboliza el hecho de que hemos entrado en un régimen de significación que reposa sobre todos los registros posibles, de la sensualidad a la búsqueda de sus conexiones con los registros intelectuales y conceptuales. Las obras son respuestas sensibles a preguntas que no sabíamos formular, y cuando la crítica del curador se

aventura a enunciar el concepto en ellas, no hacen más que aceptar, por medio del discurso, un sentido reactivo a toda formulación definitiva a aquellos enunciados de definición. Lo que indican las transformaciones de la obra de arte en la exposición y de los comportamientos de sus públicos, es el advenimiento de un nuevo régimen para el arte que es propiamente el de la estética. Husserl diagnosticó sobre el fin del espacio de la representación sobre el hundimiento de ese sistema unificado, que daba a todas las cosas un lugar y un sentido en el espacio perfectamente controlado de la imagen. Explica la desaparición del universalismo del gusto que caracterizaba la armonía del triángulo, constituido por los que encargan la obra, los artistas y el público. La palabra estética no es el nombre de una disciplina del pensamiento, cuyo objeto sería la sensibilidad, sino el nombre de un régimen de identificación específico al arte, en el cual reina un desorden particular nacido de la discrepancia, finalmente reconocida, entre las facultades activas del espíritu humano, su capacidad de conceptualizar y sus facultades receptoras, pasivas facultades de sentir y de ser tocado. Esta adecuación que se daba en el régimen de la representación a través de las normas del gusto y de las reglas del arte, que armonizaban unas con otras, ha desaparecido tras las transformaciones políticas y culturales, ocurridas a finales del siglo XIX. El malestar que se experimenta hoy es presa de una forma la nostalgia, de ese período en el que los poderes lograban mantener ideológicamente esa armonía.

Pero desde el advenimiento de la estética como el régimen del arte, el discurso estético se construye como un espacio de reflexión que se refiere a esta imposibilidad. Y el arte como lugar de esta experiencia y eventualmente de su superación, es el lugar de la experiencia. La exposición es el lugar en el que se muestra este callejón sin salida en el que éste último toma forma y finalmente se vuelve arte. Es la exposición de un desorden cuya reflexión estética es el pensamiento. Pero este desorden es, a su vez, el signo de que el sistema de poder que mantenía las experiencias estéticas de los públicos bajo un control estricto, se ha vuelto caduco. Una libertad nueva ha aparecido en la relación estética cuyo sistema es el carácter lúdico y aleatorio de la producción artística. Estas características que tanto trastornan a los partidarios de la definición tradicional del arte, indican a la vez la nostalgia de un tiempo pasado que además no pudo ser más que un mito, y la apertura hacia el devenir, tal vez utópico, en el que se encontraría realizada la armonía de lo real y de lo deseable, la reconciliación de lo sentido y de lo pensado. ■

Antropología de la imagen.

Hans Belting.

Katz Editores.
Bs.As./Madrid,
2007. 321 pp.



Albergándose en la ambigüedad deliberada del término "antropología", el hilo conductor de la obra "expresa un anhelo de comprensión abierta (...) de la imagen". Habilitante, a criterio del autor, de privilegiar el protagonismo medial del cuerpo, la propuesta conlleva, a diferencia de otros estudios sobre el tema, a la anteposición de la percepción sensorial de la imagen frente a la cognitiva. Hans Belting nos conduce por un seductor e inquietante itinerario de espacios poco frecuentados con los que busca iluminar facetas del accionar humano a través de la selección y análisis de imágenes que, en cuanto objetos de representación de la ausencia (retratos, estatuas votivas, máscaras funerarias, fotografías post-mortem) esconden un infructuoso anhelo de perpetuidad. Marco teórico y presentación de resultados intermedios de un proyecto de investigación interdisciplinario iniciado en el año 2000, "Antropología de la imagen" pretende ampliar el panorama del análisis iconográfico a la vez que nos advierte de la imposibilidad de conclusiones absolutas en una realidad en la que "el ser humano no aparece como amo de sus imágenes (...), está a merced de las imágenes autogeradas aunque siempre intente dominarlas". **V. P.**

Estudios Visuales.

La epistemología de la visualidad en la era de la globalización.

Edición de José Luis Brea.
Akal ediciones. Madrid,
2005. 244 pp.



Profesor de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Castilla - La Mancha, José Luis Brea es el fundador de la revista *Estudios Visuales* que empezó sus publicaciones en 2003 y ya llega a su sexta entrega. Este libro es una compilación de dieciséis ensayos escritos por los académicos que normalmente colaboran con la revista y que tratan de desarrollar una nueva disciplina bajo la guía teórica de Brea: los "estudios visuales". Estos se situarían más allá de la Estética o de la Historia del arte, ya que tienen en cuenta de "los efectos performativos que de las prácticas del ver se siguen en términos de producción de imaginario" y del consecuente impacto político del mismo, como explica Brea en su breve, pero intensa introducción. Con un ojo que mira a Lacan (fundamentalmente al "contexto" de lo simbólico-imaginario-real) y el otro a Foucault (a un orden del discurso de los "régimenes escópicos"), Brea y socios quieren crear las herramientas para poder leer críticamente la imagen (borrando los habituales límites de campos) entendida jamesonianamente como la "depositaria de la función epistemológica de nuestro tiempo". De seguro interés. **R. B.**

OOPS!

Letra y dibujo:

Kevin Johansen / Liniers.

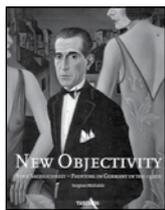
Ediciones de la Flor.
Buenos Aires,
2008. 144 p.



OOPS! recoge los resultados de un proyecto singular y arriesgado, trasladar a un soporte estático como es el papel las inquietas realizaciones que la "asociación lícita" formada por el compositor Kevin Johansen y el humorista gráfico argentino Liniers (autor de las tiras Bonjour y Macanudo) llevaron a cabo a lo largo de una serie de recitales en los que conjugaron canciones y dibujos en vivo. Engañosamente ingenuos, letras e imágenes articulan, en perfectas dosis y sin discursos pretensiosos ni estridencias, humor negro, sorpresa, absurdo, crítica y guiño autorreferencial ("McGuevara's" junto al dibujo de "el revolucionario del mes" es solo un ejemplo), dando lugar a escenarios y situaciones donde los autores se admiran, conmueven y burlan de los grises, tiernos, contradictorios, avatares que los (nos) habitan. El resultado de la "documentación" publicada por Ediciones de la Flor supera ampliamente la clasificación de "canciones ilustradas" para devenir en un delirante pero efectivo "maridaje" de dos espacios creativos que se ensamblan y retroalimentan en un inclasificable libro/bitácora/cuidada obra grafica/Cd silencioso, altamente disfrutable. **V.P.**

New Objectivity. Neue Sachlichkeit- Painting in Germany in the 1920s.

Sergiusz Michalski.
Taschen. Köln,
2003, 220 pp.



Reedición en inglés de un libro de 1994, este "Nueva Objetividad" de Michalski, no vale (como a veces pasa con los libros Taschen) sólo por las ilustraciones numerosas y de buena calidad, sino por su tratamiento exhaustivo de uno de los movimientos artísticos más deslumbrantes del siglo XX. Fue llamado así un grupo de artistas alemanes que en los años 20 quiso reaccionar contra el expresionismo dominante en pintura y resistir al ascenso del nazismo. Las enormes dificultades sociales del país y las contradicciones burguesas fueron sus temas preferidos, sobre todo en el ala izquierdista del movimiento, contribuyendo a crear un arte que por un lado se alejaba del extremo subjetivismo de los expresionistas y por el otro desarrollaba un estilo grotesco muy poderoso. Uno de los logros del libro es la presentación de los artistas divididos por áreas geográficas (los activistas de Dresden, los clasicistas de Munich, etc.) que permite trazar un mapa detallado de un fenómeno complejísimo y con muchas ramas. Valioso volumen para orientarse también en la asombrosa República de Weimar donde se codeaban Otto Dix, Marlene Dietrich, George Grosz, Fritz Lang, Christopher Isherwood, Walter Gropius y otras decenas de personajes prodigiosos. **R. B.**

Hannah Höch.

Juan Vicente Aliaga, coordinador.

Museo Nacional Reina Sofía/
Ediciones Aldeasa.
Madrid,
2004, 370 pp.



Singular representante del dadaísmo "en femenino", Hannah Höch es, en varios sentidos y ámbitos, una artista desconocida. Inquieta y prolifera creadora, indagó en diferentes lenguajes plásticos pero se destacó especialmente en la técnica del fotomontaje que usó con propósitos "re-constructivos" de las realidades múltiples que circundaban el convulsionado ambiente de la Alemania de entre guerras, así como de sus circunstancias personales. El presente catálogo, junto con la exposición que le dio origen, proponen, a partir de una cuidada investigación histórica, biográfica y estético-formal, saldar una deuda pendiente de reconocimiento a la figura de esta "mujer total" que trascendió los ámbitos hostiles a la labor artística femenina y enfrentó la censura del régimen nazi. La exhaustiva selección de imágenes va más allá de la mera ilustración, acercando al espectador a esta particular obra, en la que las afiladas tijeras de la artista, cargadas de poesía y humor, juego y crítica, trastocan estereotipos en un inquietante "país del espejo" en el que, según sus palabras, busca "borrar las fronteras fijas que los humanos tendemos a trazar seguros de nosotros mismos en torno a todo lo que nos es alcanzable". **V.P.**

Creatividad en la calle. Nuevo arte underground.

Francesca Gavin.
Blume, Barcelona,
2008, 128 pp.



Las definiciones de conceptos relativos al hecho artístico son tan variadas y dependen tanto del lugar de enunciación y del enunciador que, desde hace un buen tiempo ya, se ha abandonado la aspiración moderna de lograr conceptos perfectamente precisos. Una de las categorías que cuenta con una multiplicidad de enfoques es el de la intervención urbana. Si bien la definición más abarcativa versaría sobre una intervención de un artista en un área pública, la forma en que esto se realiza tiene tantas variantes que no se puede llegar a un axioma más amplio (¿arte de territorialización?, ¿insumo para el arte institucional?, ¿una nueva relación entre el dominante y el dominado?). Ante la carencia de mayor información sobre el tema, toma un valor preponderante indagar en el propio trabajo de los artistas y sus discursos y este trabajo resulta una herramienta fundamental, para continuar el debate en torno a sus intervenciones. Reúne registro gráfico sobre obras de artistas europeos y estadounidenses (el sur tampoco existe, como de costumbre), acompañadas de una reseña informativa sobre cada artista, pero carentes de discurso crítico: son las propias obras las que inician el debate. Analizar las puestas en cuestión sobre lo público y lo privado, el carácter efímero de las obras, la dependencia o no de una interacción con la población y la interacción de diversas expresiones artísticas son algunas de las cuestiones que este trabajo dispara. **D.R.**

FUNDASOL

- CAPACITACIÓN
- MICROCRÉDITO
- ASESORAMIENTO EMPRESARIAL
(a través de Ibitech S.A.)

para la micro y pequeña empresa



... el punto de apoyo para mover su mundo

Informes: Bvar. Artigas 1119 - Tel: 400 20 20* / consultas@fundasol.org.uy / www.fundasol.org.uy

BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

INFANTOZZI  **MATERIALES**
FABRICANTES ASESORES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA
Bien HECHO EN URUGUAY

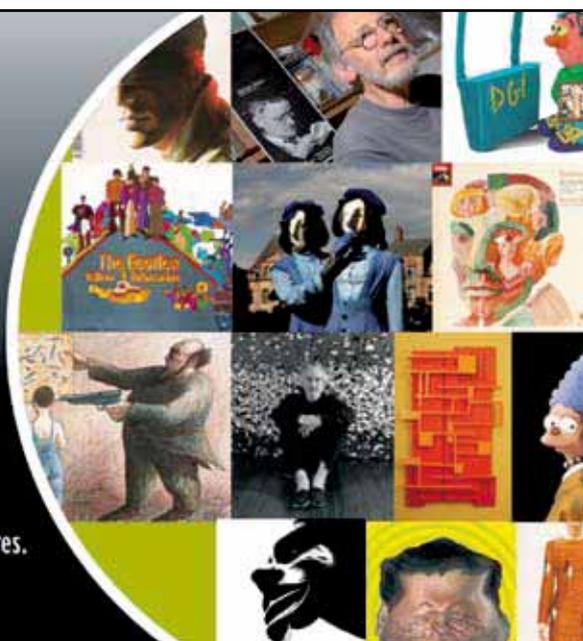
FABRICAMOS LA MEJOR Y MÁS COMPLETA LÍNEA DE MATERIALES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA, ARTÍSTICA Y ARTESANAL

Nueva dirección: Uruguay 1653

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



LA PUPILA, única revista uruguaya especializada en artes visuales, informa que se encuentra en Internet. Allí se podrán descargar todos los números editados hasta el momento así como mantener una comunicación más fluida con sus lectores.
www.revistalapupila.com



Roma 

Viajes & Turismo

“ PASAJES A TODO EL MUNDO.
VIAJES INDIVIDUALES Y GRUPALES, EXCURSIONES,
HOTELES, CRUCEROS, SERVICIO PERSONALIZADO Y ...
OFERTAS LAST MINUTE!”

Colonia 892 of. 201 - Telefax.: (+598-2) 900 9572 - 908 0439 - 902 2033
e-mail: romaviajes@romaviajes.com - Montevideo - Uruguay

M.T. 787





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



**BANCO
REPUBLICA**

El Banco País.

