



Uruguay Cultural_ LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto premiado por el Fondo Concursable para la Cultura - MEC



Mauricio Vélez y el desnudo como paisaje humano / Manuel Domínguez Nieto /
Entrevista a Marco Maggi / Heinz-Norbert Jocks: el arte publicado / Mujeres artistas
latinoamericanas / Filosofía: las paradojas del arte político

- 1 Mauricio Vélez
y el desnudo como paisaje humano
- 8 Manuel Domínguez Nieto,
grabador uruguayo
- 12 Entrevista a Marco Maggi
- 18 Heinz-Norbert Jocks:
el arte publicado
- 22 Mujeres artistas
(una imperfecta antología)
- 28 Filosofía: las paradojas del arte político



Uruguay / Año 4 / N° 21 / febrero 2012
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

staff / Colaboran en este número

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

Hugo Machín (Montevideo, 1953). Periodista desde 1969 en radio, prensa, y televisión. Ex docente de periodismo de Universidad ORT Uruguay. Ex Vicepresidente de la Asociación de la Prensa Uruguaya (APU). Reside en Colombia.

Gerardo Mantero (Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Ha realizado muestras individuales y colectivas en nuestro país y en el exterior. Participó como ilustrador, diseñador y periodista en varias publicaciones nacionales. En la actualidad es co-director y editor de la revista **Socio Espectacular**.

Marcelo Pose (Montevideo, 1964) Gestor Cultural y formación en arquitectura. En 1999 gestionó el **Primer Salón Bienal de Arte Joven Mosca**. Entre los años 2002 y 2004 fue corresponsal de **Latinart.com**. En 2003 edita la **Colección Cisplatina**, y en el 2004 se constituye como coordinador de la **Organización Cultural Cisplatina** dedicada a la difusión del arte contemporáneo.

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

Redactor responsable: Gerardo Mantero (manterorevista@gmail.com) **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero. Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.



LA PUPILA TIENE UN TIRAJE DE 2000 EJEMPLARES QUE SE DISTRIBUYEN GRATUITAMENTE EN LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES CULTURALES:

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



Serie "Mitad ángeles, mitad demonios". Fotografía color. 2005-2011.

PEDERASTIA CLERICAL FOTOGRAFIADA

El desnudo como paisaje humano

Entrevista a Mauricio Vélez, fotógrafo colombiano

|Hugo **Machín** (desde Medellín, Colombia)

"*Mitad ángeles mitad demonios*", es la síntesis elegida por el fotógrafo colombiano Mauricio Vélez, (40), uno de los profesionales innovadores más cotizado del país, para resumir una labor artística de los últimos seis años, condensada en una muestra de ciento cinco fotografías de gran tamaño, inicialmente expuesta en su Medellín natal, para seguir una ruta latinoamericana en la que el Río de la Plata es uno de sus destinos. Son fotografías de pinturas sobre cuerpos humanos, donde estos se imponen como síntesis técnica del periplo profesional de Vélez, pero, quizás más importante, como compendio vital del artista: sus reminiscen-

cias, aproximaciones y distanciamientos de una cosmovisión muy colombiana en la que la sociedad patriarcal, el catolicismo y sus correlatos de tentaciones, culpas, pecados y absolutismo, disputan su presencia. "El cuerpo, como el mapa donde cabe todo el bien y el mal del ser humano", ha escrito al respecto Germán Santamaría, uno de los presentadores de "*Mitad ángeles mitad demonios*". Las pinturas realizadas por una serie de artistas colombianos, clásicos y jóvenes, constituyen un valor en sí mismo de la muestra.

Uno de los capítulos más polémicos de "*Mitad ángeles mitad demonios*" -expre-

samente dedicado a los abusos sexuales de sacerdotes católicos sobre niños y/o adolescentes- se construye a partir de composiciones fotográficas ilustrativas de lo que en los últimos años es materia de noticia, de análisis de educadores, periodistas, abogados, teólogos y psicólogos; aberración que, ante la fuerza de la imagen, adquiere nuevas aristas.

Algunas de estas fotografías publicadas por la revista SoHo de Bogotá, motivaron a la Procuraduría de la Nación solicitar ante la Fiscalía General y al Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF), que investiguen si la publicación cometió delito.



Serie "Mitad ángeles, mitad demonios".
Fotografía color. 2005-2011.

deslumbre inicial fue con los maestros de la pintura. Quizás desconozca la definición de Picasso al plantear que "un artista es, al mismo tiempo, un ser político, que tiene conciencia permanente de lo que sucede en el mundo, ya sea desgarrador, amargo o dulce, y no puede evitar ser moldeado por eso".

¿Por qué fotografías de pinturas sobre cuerpos humanos?

Tengo que ir a la raíz del contexto. Llevo veinticuatro años como fotógrafo. Mi origen, cuando estaba muy joven, antes que la fotografía, es el arte. Desde los doce años estoy visitando museos y al llegar a un país, antes de ir a cualquier otro lugar, mi gran pasión es conocer sus museos y ver arte. Soy coleccionista de arte, mi entorno de relaciones públicas está siempre ligado a los artistas. Como soy fotógrafo de una revista donde se le ha dado gran espacio al arte, he tenido la posibilidad de estar en un lineamiento muy directo con [Fernando] Botero, (Medellín, 1932) con [David] Manzur (Neira, 1929); con [Darío] Ortiz, (Ibagué, 1968); [Carlos] Jacanamijoy, (Putumayo, 1964); que se han convertido en mis grandes amigos.

¿A qué publicación se refiere?

Desde hace diez años hago la gran mayoría de las portadas de la *Revista Diners*; trabajé durante cinco años haciendo las portadas de *Revista Nexos*, de American Airlans y mucho también en *Revista Poder*, de Estados Unidos, donde he participado bastante en la sección de Arte. Estoy recién llegado desde Nueva York a Colombia, mi trabajo ha sido publicado, hay acceso al mismo en mi página web y tiene mucha aceptación de la gente. Ahora tengo la oportunidad de hacer una retrospectiva de mi trabajo y, en ese contexto, vengo con la mentalidad de que la dirección de mi labor cotidiana sea realizar temáticas que se conviertan en trabajo a futuro y esas temáticas, mostrarlas en exhibiciones y en libros. En segundo término, uno de mis fuertes ha sido siempre manejar la temática del cuerpo y la de la religión, la vengo trabajando desde hace muchos años. "La última cena" ha sido una de las fotografías más polémicas en la historia de Colombia. (1) Por el conocimiento que he tenido desde muy pequeño, yo he ido encarando sin temores a la hora de abordar ese tema (la religión) que es el gran tabú de la gente cuando se enfrenta a esas

En un país en que el Viernes Santo ambienta procesiones con decenas de encauchados paseando por calles y plazas, imponentes imágenes religiosas en niebla de incienso, las fotografías de Vélez necesariamente generan revulsión.

Daniel Samper Ospina, director de SoHo, ha dicho al respecto que "las fotos de Mauricio sentaron un precedente fundamental para el país: el de que los íconos religiosos no son patrimonio exclusivo de la fe, sino también de la cultura. Y como tal, todos tenemos derecho a recrearlos, a reelaborarlos". Se trata de no confundir pecado con delito.

Su propia historia de vida condiciona y dirige la lente de Mauricio Vélez. A los siete años, cuando era casi un gamín - niño de la calle -, Maribell, una prostituta de Cartagena, le llevó a su cama para ganar una apuesta. Antes de los veinte, conducía su

propio Porsche en las calles de Cali, tuvo finca y un haras. Es el preferido por las más lindas y - dice - que nunca se mareó. La suma de todo aquello, según él, le confiere cualidades innatas para saber qué, cómo, cuándo y por qué fotografiar. Explica por qué los fotógrafos del Primer Mundo no encuentran el color latinoamericano y sostiene que la fotografía de Latinoamérica vive su mejor momento. En las redes sociales de Vélez confluyen cerca de mil fotógrafos para quienes siempre tiene una opinión o una sugerencia. No retacea detalles sobre su técnica. Convencido de que recién se empieza a escribir la historia de la fotografía en Colombia -que, como técnica, data de 1842- cuestiona a los maestros que le precedieron.

Sigue considerándose un fotoperiodista y rechaza ser llamado artista, aunque su

situaciones. Mi idea no es confrontar, sino expresarlo de una manera distinta. Hubo historias que me han suscitado imágenes, como *"La última cena"*, básicamente inspirado en el libro de Dan Brown, *El Código Da Vinci*, pero no es como la gente lo quiere ver, como una crítica, como un irrespeto. Simplemente he querido plasmar en imágenes ciertas circunstancias que se quedan divagando por en mi mente y en mi sentir como fotógrafo. Al abordar esta, mi primera exhibición, yo venía trabajando la temática religiosa, pero mi gran deseo con esa muestra -que en este momento sigo produciendo- es desarrollar el Génesis plasmado en el cuerpo. Trabajo con una descomposición del cuerpo como tal. No utilizo el cuerpo como objeto de seducción, sino el cuerpo como lienzo proponiendo unas formas distintas. Aprovechando que tenía el acceso y la amistad con estos artistas, que en cierta medida me siguen el juego, me he acercado a ellos bajo la temática del bien y del mal, de ángel y demonio. Y sobre la inspiración del Génesis, les he propuesto desarrollar una temática que lleve a confrontar determinados sentidos con todos estos temas, a dar una interpretación distinta, que no es crítica sino absolutamente personal e inspirada por la vocación de querer hacer piezas hermosas. Aunque estas resulten confrontadoras. Esta es la razón por la cual se desarrolla esta exhibición.

¿Sus técnicas son búsquedas individuales, o se insertan en una dinámica también desarrollada por otros fotógrafos colombianos?

Yo empiezo en la fotografía hace veinticuatro años, muy joven. A los veinte ya había ido y vuelto a Europa y trabajado con grandes fotógrafos. Hace veinte años la fotografía comercial en Colombia estaba en manos de personas supremamente adultas, que no le habían dado un giro o vanguardia a la imagen y, a pesar de tan poco tiempo, a mí me correspondió ser el pionero de toda esa generación de fotógrafos. Antes de mí, no había fotógrafos jóvenes generando o proponiendo cosas nuevas en el mercado. Entonces llego yo de trabajar con [Bob] Krieger (Egipto, 1936); Oliverio Toscani (Milán, 1942); de tener esa escuela y vengo aplicarla acá a Colombia. Se puede decir que el noventa por ciento de los fotógrafos jóvenes colombianos han sido pupilos míos. Me atrevo a afirmarlo con toda confianza, porque siempre he sido muy abierto con este contexto y siempre he sido muy generoso con toda la información. Porque también he tenido la oportunidad de que

fuera generoso conmigo. Yo tengo en mis redes sociales mil fotógrafos que todos los días me escriben a pedirme consejos y a que les dé la oportunidad de hacer una sesión de fotos y absolutamente todo. Yo diría que no hay otras personas trabajando estas temáticas y si alguien lo está haciendo, viene muy inspirado por todo el trabajo que he desarrollado.

¿Cómo fue el tránsito de quien trabajó el mundo de la moda, a encarar el Génesis donde ya no es el cuerpo objeto sino cuerpo y espíritu?

Es una pregunta que me hacen mucho. Yo no pretendo, bajo ningún punto de vista, hacerme ver o sentir como artista en este momento de mi vida. Porque yo soy una persona absolutamente comprometida, enamorada en un mil por ciento en lo que es la pasión de mi vida, que es hacer fotografía. Entonces la gente acaba de ver esa primera muestra, pero detrás de esto hay un libro que voy a publicar en cuatro meses, que empecé hace quince años, es el libro de niños por toda Latinoamérica.

¿Cómo se compatibiliza eso de que no es un artista con una labor, como puede ser la de un novelista, un documentalista, un escultor, alguien que trabaja años sobre un tema a través de una disciplina artística? Lo suyo es, definitivamente, propio de un artista.

A mí, cuando me dicen artista realmente no me llega... Yo soy fotógrafo. La pasión de mi vida es hacer fotografías. He tenido esas temáticas individuales desde hace mucho rato, entonces en ese proceso llevo siete libros que he ido desarrollando...

¿Siete libros al mismo tiempo?

Sí, apenas voy a publicar el primero, la exhibición *"Ángeles y demonios"* es un aspecto de esto y tengo cinco grandes proyectos que ocuparan mis próximos diez años de trabajo. Nada de eso me va a desviar desde ningún punto de vista de hacer la fotografía comercial, que no la hago ni siquiera por dinero. Mi verdadera pasión es vivir fotografiando todos los días de la vida. Yo me puedo desconectar cuatro o cinco meses para hacer un proyecto como esos y no hacer fotografía comercial, pero si se da la oportunidad, lo hago con todo el afecto del mundo porque es como hacer arte.

¿De qué tratan esos varios libros en proyecto: el Génesis, niños en Latinoamérica....?

Estoy preparando un libro para sensibilizar

sobre el contexto de la belleza, se llama *"Belleza y fantasía"*, donde se toca el tema sensible de la belleza como tal, en todos sus fenotipos, en donde no se muestran las mujeres de noventa - sesenta - noventa. Este libro se puede ver en la página web. Luego está *"Esperanza Latina"*, que es un libro que también se ve en la web, que quiere sensibilizar sobre la pobreza en Latinoamérica. El libro del Chocó, que aborda el desplazamiento de personas que viven en esa región de Colombia. Busca que la mayoría de la ciudadanía se confronte con las vivencias y dificultades que realmente está viviendo esa gente. También estoy haciendo un libro con recopilación de imágenes de toda la historia de la moda que yo he vivido. Luego, el primer libro que se publica ya, un libro que se llama *"Retratos de sociedad"*, que son los personajes más relevantes de la sociedad colombiana en el arte, en la ciencia, en diferentes planos. Es un libro de trescientas veinte páginas que está publicando Villegas (2). Estoy haciendo un libro sobre Bogotá que se llama *"Bogotá Metrópoli"*.

Fotógrafo, también cronista, historiador, pensador sobre la realidad colombiana y latinoamericana. Unas son líneas conectadas a la memoria, otras son propuestas para el presente.

Para mí, la responsabilidad de mi trabajo es que se trata de una vocación seria, en la cual mi compromiso es tratar de expresarme de la manera que yo puedo hacerlo, que es a través de la imagen. Obviamente que todos los temas que son sensibles: la belleza, la estética, la religión, las circunstancias sociales... quiero afrontarlos sin ningún temor y, sobre todo, desde la perspectiva que yo puedo abordar. Yo he sido un niño pobre, casi que de la calle, y yo puedo contar la pobreza como se vive desde allí y no simplemente como una persona que la retrata porque la ve. Yo la he vivido y sé cómo abordarla, por ese me interesan ese tipo de temas. En el caso de la religión hay un contexto muy especial y tengo una historia muy bonita al respecto. Cuando tenía tres o cuatro años, tenía la sensibilidad por el cine y en la esquina de mi casa había una iglesia evangélica a la cual yo iba todos los días porque me permitían ver una película de Jesús o de cualquier otro tema religioso. Pero al mismo tiempo, con el pretexto de la película, también me estaba absorbiendo toda la información religiosa. Nazco en un hogar católico, luego me cambio de casa y en el patio de mi casa hay una iglesia evangélica. A los once, doce



Serie "Mitad ángeles, mitad demonios". Fotografía color. 2005-2011.

años, me encuentro con el texto budista y cambio para el budismo. Desde mi infancia he estado en contacto con las religiones. A los ocho años, el primer libro que leí fue *El Quijote*, que es el proyecto en el que estoy trabajando ahora. *El Quijote*, desde el punto de vista humano, desde el punto de vista de conciencia, desde el punto de vista de confrontación con la religión, pues son temáticas que vienen desde siempre, que tienes muy presente y en un momento de la vida empiezan a desbordarte... y todo está con un pilar demasiado sólido o muy arraigado en mi alma porque ha sido mi entorno. Es la manera como he vivido y es la manera como expresarme. Para mí, la religión lo único que ha hecho es imponerle miedos a la sociedad y, de cierta manera, mi mensaje inicial es: "el miedo no debe existir", sobre todo en este momento en que estamos en una etapa de cierre y comienzo de siglo y, segundo, parte de demostrar que estas instituciones que nos han impuesto tanto yugo y tanto temor, finalmente no le han aportado mucho a la sociedad desde esta perspectiva. Desde otras perspectivas, seguramente sí, demasiado, pero en este contexto no mucho y por eso asumí estos temas con tanta libertad. Porque la mayoría de la gente encara estos temas con mucho miedo, con mucho respeto, pero muchas veces me encuentro que más que respeto, es temor.

En el aspecto histórico, la religión católica en Latinoamérica tiene un componente dual muy grande. Hay una cosmovisión generadora de temor, pero también otra, de consubstanciación con los más infelices de la sociedad. Los obis-

pos Helder Cámara (Brasil, 1909 - 1999); Oscar Arnulfo Romero (El Salvador, 1915 -1980); Enrique Angelelli, (Argentina, 1923 -1976), por nombrar solamente algunos, son testimonios de ello. ¿Eso lo ha tenido en cuenta?

El tema del Chocó lo he hecho asociado con la Iglesia Católica. He trabajado con el obispo del Chocó. Y nos tocó navegar con Monseñor Fidel (Fidel León Cadavid, obispo del Chocó entre 2001 y 2011) en una embarcación con una bandera blanca para que no nos secuestren. Si no voy con la Iglesia, en el momento en que yo entraba al Chocó, me hubieran secuestrado, me hubieran matado, todo hubiera pasado. Absoluto respeto y admiración por ese personaje. Y esto también lo he abordado en mi trabajo. Entonces, lo que me inspiró en ese proyecto fue el ver el fervor con que la Iglesia trabajaba con los más desfavorecidos. Ellos son santos absolutos.

¿No se descarta que en el futuro, junto a esas imágenes que tanto han preocupado a sectores religiosos conservadores de su país, aparezcan otras imágenes?

Es que ya están hechas. El problema es que no han parecido en exhibiciones. Si se ingresa a la página web al libro "*El Chocó vive*", se puede verlas. Pero como no se ha publicado todavía, no se las tiene presente. A todo le llegará su momento algún día. Mi posición no es la de contar ciertos temas y quedarme cerrado, hacerle la batalla a esos temas. Yo no estoy confrontándome con la Iglesia Católica en tanto institución, yo lo que quiero pensar es que estoy confrontándome con los individuos que cometen este tipo de actos.

Eso puede quedar claro a partir de escuchar esta historia del Chocó. Pero cuando aparecen esas otras imágenes en la muestra, pueden verse como una crítica feroz. Hay textos de especialistas muy severos sobre la pederastia en la Iglesia Católica. El Vaticano acaba de publicar en mayo una nueva carta crítica de los sacerdotes abusadores y con otra mirada sobre las víctimas. Pero las imágenes impactan de manera diferente.

Es un tema sensible porque lo viví cerca en mi familia y he conocido personas que vivieron eso y yo lo abordé con el ánimo de ponerle imágenes a un contexto. Eso fue lo que más me motivó en un tema del que todo el mundo habla, pero que nadie quiere realmente aceptar, del que no existen imágenes en el mundo.

Eso es su lenguaje.

Exacto. A mí, por ejemplo, la mujer de Bienestar Familiar (Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, dedicado al protección de la familia y la niñez) cuando estaban haciendo la audiencia (generada por la denuncia interpuesta contra la publicación de "*La última cena*"), me dijo: "¿Usted por qué no escribió lo que quería decir en esas fotos?" Es que yo no soy escritor, yo soy fotógrafo y mi manera de contar lo que veo es a través de imágenes, porque si fuera escritor, simplemente escribiría y no haría imágenes. Y en el fondo, y en esencia, lo que yo básicamente quería transmitir y comentar era precisamente eso que usted pregunta. A partir de que ha despertado tanto interés y de que algunas personas se sintieron afectadas y le dieron el revuelo comunicacional, en suma, toda la polémica generada en

Serie "Mitad ángeles, mitad demonios". Fotografía color. 2005-2011.

torno a las imágenes, me dan la plena certeza de que una persona que comete ese tipo de actos, la próxima vez que lo vaya hacer, lo va pensar dos veces, porque ya hay mucha más gente poniéndole los ojos a ese tema.

La fotografía compuesta, como en el caso de las series sobre la pederastia o cuerpos pintados, ¿qué dificultades y qué ventajas ofrece?

La intención es que no fueran tan evidentes, aunque terminan siendo, así no lo quieras. Lo que sí me pasó en esta serie de fotografías, de una manera particular, es que tenía tan clara cada una de ellas, tenía tan claro lo que quería transmitir, que fue algo que fluyó de una manera muy simple, como fluye cada trabajo cuando lo preparo. Obviamente que el lenguaje de luz ya está previamente establecido y diseñado. Ya sé cómo lo voy a abordar a nivel de iluminación, que termina siendo lo que da la fuerza a la imagen. Ya sé cómo voy a abordar la parte actoral de tema, porque también tenía que ver la foto en la que, el que hace el papel de sacerdote está arrodillado y están los pies del niño por debajo. Es una imagen que ya se me había venido a la mente. Yo sabía que iba a ser de gran impacto, pero en medio de todo eso tenía que ser supremamente sutil y poética, llamémosle así. Entonces todo eso yo lo preestablezco en mis sueños, en mis despertares y en mi diario vivir. Yo estoy todo el día en función de esas imágenes antes de crearlas. Es mi manera de abordarlo y así fluyen los trabajos. Ya ahí le respondo la parte técnica y la parte conceptual de cómo manejo cada uno de estos temas.

¿Es creyente?

Yo tengo un elemento espiritual y una conexión muy abierta. Yo no sigo realmente ningún credo, ni católico, ni absolutamente ninguno. Sí tengo una religión que está fundada en el amor y en el respeto por todo el mundo y en el hacer las cosas bien, fundada en un sentimiento de meditación y respeto por un concepto espiritual personal.

No hay pie de foto en sus trabajos.

No, no, no. Yo siempre he sido muy reacio al pie de foto. A mí me parece que la foto como tal tiene fuerza cuando comunica. Primero, porque condiciona también de cierta manera. Yo quiero que alguien vea la imagen y se lleve su propia sensación, su propio pensar, su propio sentir ante la imagen. Si yo le pongo un nombre le estoy condicionando y me parece que no hay necesidad. Este trabajo, que no es noticioso obviamente, va a tener un contexto muy distinto.

Pero ha hecho fotoperiodismo.

Por supuesto. Yo empecé trabajando en el periódico *El Mundo*, de Medellín, a los quince años. Amo el oficio del fotoperiodismo. Es parte de mí también. De hecho, el trabajo que hago de campo es fotoperiodismo, es reportaje gráfico. Yo siempre estoy observando. En función de observar estos temas, tengo largas jornadas de salir a la calle a buscar la imagen, de que no se me vaya a pasar.

¿Enfrentó problemas con los editores antes de que la edición gráfica se impusiera en los periódicos?

En el periodismo como tal, siempre tuve muy buenas experien-



cias. No sé si sería un poco prodigio, pero me mandaban cubrir un partido de fútbol de Nacional y Medellín y siempre llegaba con buenas imágenes. Me mandaban a hacer una revista de cocina y me esmeraba porque las cosas me quedaran bien. Me mandaban a fotografiar a un personaje y siempre buscaba la foto distinta. Entonces, nunca me encontré con muchos inconvenientes. A los quince, dieciséis años, me encuentro con una técnica fotográfica que genera sensación en Medellín, en Cali, en donde todas las mujeres se morían porque las fotografiara, las peinara, maquillara. Eso no existía aquí en Colombia. Estoy hablando del ochenta y seis, ochenta y siete. Yo lo había visto alguna vez hacer en Estados Unidos y lo empecé a aplicar acá. En esa época, en Medellín, para hacerse una foto conmigo, había que pedir una cita con noventa días de anterioridad, porque yo hacía tres estudios diarios a todas las chicas de las universidades... Era una locura, en ese momento. Entonces, como ya empecé de una manera empírica, con una técnica y un nivel muy diferentes a todo lo conocido, eso me dio la posibilidad de entrar a los medios periodísticos desde una posición muy distinta.

¿Nunca se mareó?

No. No ha pasado nunca. Hasta ahora, no.

¿El período de Estados Unidos está cumplido o existe la posibilidad de volver?

No, yo he trabajado con las empresas más importantes, ya ví lo que pasa allá. Mi espacio en este momento es más Latinoamérica y Colombia.

¿Qué tanto aportó la etapa de Estados Unidos?

Pero por favor. Hace veinte años que vengo trabajando en Estados



Serie "Mitad ángeles, mitad demonios".
Fotografía color. 2005-2011.

Unidos. Ahora mis clientes de Estados Unidos están viniendo aquí a Colombia. Les estoy trayendo por la circunstancia económica, pues es mucho más cómodo para ellos producir a gran nivel por la mitad de los precios de allá. Para mí, sigue siendo una gran fuente de inspiración. Yo amo los museos, yo amo Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, Miami, pero vivir allá de planta, como tal, no me interesa mucho por el momento.

¿Qué tiene Colombia para ofrecer fotográficamente?

Todo, absolutamente todo. Está virgen en todo. Todo está por hacerse y apenas está empezando a escribirse la historia de la fotografía en Colombia.

¿Realmente lo cree así?

Bueno, no quiero decir que no reconozca lo que se ha hecho en Colombia en materia fotográfica. La fotografía en Colombia se caracteriza por ser un conjunto de islas independientes. No ha existido el pluralismo. Cuando yo era muy joven aquí había

un fotógrafo que se llamaba Juanjo, otro que se llamaba Mauricio Mendoza y uno venía donde estos fotógrafos y era un contexto de ego y de banalidad, dentro de un nivel que, si bien era bueno para lo que teníamos, no era tampoco un gran nivel y eran supremamente cerrados en su contexto. Había fotógrafos pero nunca había exhibiciones de ellos. Aquí no existían exhibiciones fotográficas, son un hecho de los últimos tiempos. De hecho hoy en día puedes ver una exhibición de Hernán Díaz (1931- 2009), ya fallecido, que salió publicada en un libro del diario *El Colombiano*. Están los grandes maestros de la fotografía colombiana, como Nereo [López Meza], (1920), por ejemplo, que han sido paisajistas, que han publicado, que han estado en el reportaje gráfico y todo, pero no ha existido un pionero de la fotografía que se dedique realmente a cultivar, a generar espacios, a aportarles a las nuevas generaciones, a publicar libros, a ver la fotografía con la seriedad con la que la ven los personajes que se han metido en este contexto en el panorama internacional.

A los trece años, con una cámara prestada, se inicia como fotógrafo de ocasión. Desde los quince, hará fotoperiodismo en Medellín. Luego vive en Cartagena, Cali y Bogotá. Inova en el retrato: maquilla, peina e ilumina a sus modelos, que aguardan tres meses para obtener una sesión. En Londres estudia dos años. El siguiente destino es Milán. Es asistente gratuito de grandes fotógrafos como Bob Krieger, Giovanni Castel y Oliverio Toscani. Fotografía a Desmond Tutu, Quincy Jones, Celia Cruz, Fernando Botero, Mario Vargas Llosa, Julio Iglesias, Carolina Herrera, Santiago Calatrava, Zaha Hadidd, Berlusconi, Gianni Agnelli, Versace, Paulo Coelho. La larga etapa de Nueva York será de trabajo y estudio permanentes donde es caratulista de importantes publicaciones norteamericanas, como Nexos y American Way, de American Airlines, Vogue, Loft, Fucsia, Diners, Blank, Blitz, Complot, Soho, Gatopardo y People en Español. En 2010, retorna a Colombia. Actualmente trabaja en siete libros y tiene labor planificada hasta 2021.

Bajo este parámetro, creo que apenas se está iniciando, porque actualmente veo tres o cuatro fotógrafos artistas que ya están buscando hacia afuera, que están haciendo exhibiciones, que son jóvenes, que quieren publicar y que, desde ya seguramente, se puede predecir dónde van a estar dentro de veinte años. Pero eso antes no sucedía, eso viene pasando a partir de la era digital. A eso me refiero cuando hablo de la unidad de la fotografía que se viene dando a partir de que yo empiezo a abrir espacios para todos estos muchachos. Si usted pregunta en Colombia quién le dio la oportunidad, quién le dio un consejo, quién lo mandó a la universidad correcta, quien lo recibió, quien le enseñó sobre iluminación y todo; pensaría yo que todos van a remitirse a mí, de alguna u otra manera. Es que lo vivo y lo veo a diario a donde voy, en lo que me escriben. A mí me parece que eso ha generado un contexto muy interesante. También el Fotomuseo (institución privada de Bogotá) está haciendo una labor increíble desde hace ocho o diez años. Es una institución que se ha preocupado por darle un impulso bastante grande a la fotografía en Colombia. Está fomentado el arte fotográfico, ha traído muy buenos fotógrafos a Colombia. Por eso te digo que la historia de la fotografía empezó a escribirse hace unos ocho o diez años. Obvio que hay otras historias, pero que no se trabajaban en pro y en función de la fotografía como tal.

¿Qué diferencias encuentra entre los fotógrafos del Primer Mundo y los latinoamericanos?

La fotografía colombiana en los últimos cinco años a nivel comercial y de moda y de todo esto, ha venido equilibrándose. Pero Argentina nos lleva años luz, Brasil nos lleva años luz. Entonces, en contexto comparativo con los otros países, Colombia viene evolucionando si bien estamos más adelantados que unos, estamos mucho más atrasado que otros. Ahora, la fotografía latinoamericana en general está atravesando por el mejor momento en la historia. Se lo digo porque Mario Testino, (Lima, 1954), uno de los cuatro o cinco fotógrafos más importantes del mundo entero, el del a Princesa Diana, y el que toma las decisiones en la *Revista Vogue* de Estados Unidos y del mundo, es peruano. Ruven Afanador, que también está entre esos cinco, es colombiana-

no. Enrique Badulescu, mexicano. Argentinos, hay unos cuantos muy importantes en el mundo. Entonces, hay una corriente latinoamericana imponiéndose fuertemente en el mundo de la fotografía. ¿Qué nos hace diferentes? Definitivamente el manejo de la luz y del color. Tenemos una sensibilidad para ver la luz y el color como no se es capaz de verla en el resto del mundo.

¿Es un tema de sensibilidad o de geografía, de luz diferente, como puede apreciarse en la pintura rioplatense de la segunda parte del siglo XIX?

Esa luz viene impresa en los genes latinos. He tenido oportunidad de hablar sobre ese tema con el maestro Botero y en algún momento él me ha dicho: *"tu tenés mucho la luz de mi obra"*. Y le he dicho: *"Maestro, es que usted también ve en colores cálidos, en colores sepías como todos nosotros"*. Y cogí un libro y le mostré como la gama cálida está impresa en su obra. Normalmente no se ve una obra de Botero en colores fríos, siempre se impone el cálido que es el color de los latinos en la imagen que producimos. Obviamente tenemos sol casi todo el año, nosotros vivimos bajo una gama cromática permanente todo el año y eso

es lo que reflejamos. Los europeos en una época del año tienen verano, pues tienen la calidez, pero el resto de sus matices son totalmente distintos. Y nosotros siempre que vamos a buscar iluminación, terminamos reflejando lo que sentimos que es esa calidez que nos da la tierra. Eso está bien impreso en nuestros genes.

Ha hecho fotografía, documental, fotografía que capta el momento, retrato, composición fotográfica, fotoperiodismo ¿Qué prefiere?

Para mí, hacer fotografías todos los días es el placer de mi vida. También he estado en el cine. He tenido oportunidad de estar trabajando en dos o tres películas y me ha encantado la fotografía en movimiento. El proyecto en el que estoy en este momento, que es hacer *El Quijote* en movimiento, lo veo como fotografía y lo veo como documental. *El Quijote* tiene un contexto y una comunicación totalmente distintos al proyecto que me voy a abocar luego. *El Quijote* es espiritual y es de fortalecimiento y es de confianza y es de alma, pero de ahí voy a saltar a otro tema totalmente sexual y erótico que va a ser el proyecto que tengo para después de *El Quijote*. Entonces, para mí,

moverme en todos esos campos es absolutamente fascinante y no es más fascinante en uno que en otro. Lo fascinante es estar inmerso en cualquiera de ellos.

¿Tiene opinión sobre la participación del público en jurados de fotografía, tal como se ha usado en Colombia?

Nunca, nunca, he concursado. Nunca he concursado y he sido muy reacio a juzgar el trabajo de los demás. De vez en cuando, más por compromiso que por convicción, he sido jurado de algunas instancias de fotografía, pero nunca he concursado. Yo no hago mis trabajos para que los juzguen, ni para que ganen, ni para competir. 📷

(1) *"La última cena"*, fotografía publicada en 2005, reproduce el cuadro de Leonardo Da Vinci sustituyendo las figuras de los apóstoles por personalidades de la política, periodismo y cultura colombianas, incluida Ingrid Bentancourt. La figura de Jesús la ocupa una modelo con el torso desnudo.

(2) Villegas Editores es la editorial más importante de Colombia de libros de fotografía.



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook

Manuel Domínguez Nieto (1919-2002)

GRABADOR URUGUAYO

Dentro de las artes plásticas, toda obra gráfica siempre ha pagado tributo por el hecho de ser considerada inferior frente a otras técnicas. Y más hoy donde el formato bidimensional se considera agotado, obsoleto. No obstante, desde la Exhibición Internacional del Grabado de Kochi (Japón), hasta la Bienal Internacional del Grabado de Maastricht (Holanda), el grabado continúa ocupando un lugar de privilegio en la escena artística internacional. La década del '50 vio un surgimiento de talleres de grabado en América Latina. Algunos fueron el **"Club del Grabado"**, en Montevideo, el **"Atelier Livre"**, en Porto Alegre, **"Alfredo D'Vicenzo"**, en Buenos Aires, y el **"Taller de Gráfica de la División de Educación a la Comunidad"**, en Puerto Rico. Pero no fue hasta los años '60 y '70 en que el grabado latinoamericano alcanzó su apogeo o "boom", con Rufino Tamayo, Lorenzo Homar y Mauricio Lasansky.

En Uruguay, el grabado ha sido muy bien representado en la obra de Carlos González, Carlos Fosatti, Miguel Bresciano, Luis Solari, Antonio Frascioni, Naúl Ojeda, Leonilda González, y tantos otros. Manuel Domínguez Nieto ha sido uno de esos tantos. Tuvo una destacada y activa participación entre los años '40 y '80, dentro y fuera del país. Luego se aparta, gradual y voluntariamente del ambiente artístico local desde mediados de los '60, trabajando hasta 1989.

|Oscar **Larroca**

Seguramente, muchos artistas hayan elegido la técnica del grabado como una elección política en el entendido de que *"el arte en ediciones democratiza el arte"*. Se podría afirmar que Manolo desnudaba su visión inconformista de la sociedad, creando obras donde el reclamo de la clase trabajadora (**"1° de Mayo"**, 1944; **"Lucha"**, 1944; **"Movimiento obrero"**, 1946) era un tema que elegía con convicción política. En el aspecto técnico, sin embargo, optó por el grabado solo como elección estética. Pudo haberse inclinado, como muchos colegas, por la calidez de la xilografía, por las distracciones corporales producidas por la veta de la madera; pero eligió el linóleo, material blando y homogéneo que dominó con refinamiento. Jamás se sintió obligado a hacer lo que venía "de afuera". Sin embargo, en su estilo pueden detectarse referencias a la obra gráfica de Picasso (en lo que tiene que ver con la yuxtaposición "fuera de registro" de línea sobre forma) y a los muralistas mexicanos (en lo que respecta a ciertos puntos de vista

espaciales sobre multitudes). En su obra, el espacio es manejado con perspectivas libres que se "fugan" de los propios puntos de fuga, y crean una particular danza, un especial movimiento en la composición. Sus grabados tampoco dejan escapar las huellas de sus maestros José Cúneo y Joaquín Torres García con los que estudió dibujo y pintura entre 1940 y 1942. De su confeso apego a la obra de Torres García (a pesar de haberse desembarazado tempranamente de cierta mimesis con la obra del maestro) y su aprecio hacia la obra de Rafael Barradas y Pedro Figari, tendríamos que pasar a su devoción por las llamadas y las comparsas lubolas, a su amor por la arquitectura montevideana, a su incondicional aprecio por la música de Piazzola, y a su fiel afición por "Maroñas". Aquellos que conocimos a Manolo, saben de qué hablo cuando digo que el turf (**"Palco de Socios"**, circa 1980) y el tango (**"La pianista"**, **"Balada para un loco"**, circa 1980) fueron dos de sus terrenales pasiones. Cuando nos hablaba de su grabado **"La loca**

de la plaza" (1980) nos quería transmitir la soledad, el perfume y el "vuelo" de un personaje escapado de la pluma de Horacio Ferrer, para aterrizar (o seguir volando) entre los tajos blancos del linóleo. Siempre pensé que aquellas palabras estaban de más, ya que sus obras hablaban por sí mismas. No necesitaban de las explicaciones de su autor para que el espectador se dejara envolver por aquella atmósfera. En su taller de Avenida Italia y Cooper, Manolo se abandonaba a su tarea de impresión. Y digo bien, se abandonaba como si el tiempo no le fuera finito a aquel hombre que trabajaba parsimoniosamente entre su mate, sus tintas gráficas y Radio Clarín. Al igual que Miguel Bresciano, una cuchara sopera guiada con presión sobre la espalda de la cartulina, hacía las veces de herramienta impresora. A fines de la década del '70 lo llegué a auxiliar en esa tarea artesanal con la cual había que tener cuidado para no quemarse los dedos como consecuencia del calentamiento del utensilio.

"La loca de la plaza". Linóleo. 43 x 30 cm. 1980.

Conocí a Manolo en 1977. Nuestros respectivos papeles de alumno liceal y Profesor de Dibujo, se fueron desdibujando rápidamente hasta desembocar en una amistad que ha sido tan perdurable como sus grabados.

A papá

María del Rosario Domínguez Cuozzi

Cuando Oscar Larroca, nuestro entrañable amigo, me propuso a mediados del año 1999 trabajar para hacer una muestra con toda la obra de mi padre en la primavera del 2000, sentí al mismo tiempo una gran emoción y una gran duda: él nunca quiso hacer algo así, y ahora que con sus ochenta y un años tengo la responsabilidad de tomar decisiones por él y sobre él, ¿estaría yendo contra su voluntad?

Así empecé a recopilar todas las copias, linóleos, catálogos, recortes de diarios, fotos, que estaban en la casa en que ahora vivimos. Todo ese material con el que comparto mi vida, tomaba otra dimensión. "**Planchada**"... que me regaló muchas veces, la primera cuando culminé mis estudios de arquitectura. Cada tanto, él la observaba colgada en mi estudio y decía "*ésta copia no está muy bien, te voy a hacer otra*". Hacía una nueva copia, me la volvía a regalar, yo la volvía a encuadrar y la volvía a colgar. "**Mediomundo**", "**Barrio Sur y Palermo**", "**Villa Muñoz**", "**Ciudad Vieja**". Iba descubriendo la ciudad acompañando a mi padre a tomar apuntes, viendo como sus manos transformaban las esquinas, los balcones y las grúas, y los ojos le quedaron tan celestes de tanto mirar el cielo y el mar. Cuando aprendí a manejar en auto, le preguntaba cómo llegar a algún lugar en particular... "*tú seguís hasta*



encontrar una casa de dos plantas con una torrecita blanca... doblás hasta llegar a la esquina que tiene balcones de hierro con dibujos de dalias y entonces..." (...)

"**Villa del Cerro**", qué impresionante... "*el Cerro es privilegiado, desde cada rincón se puede*

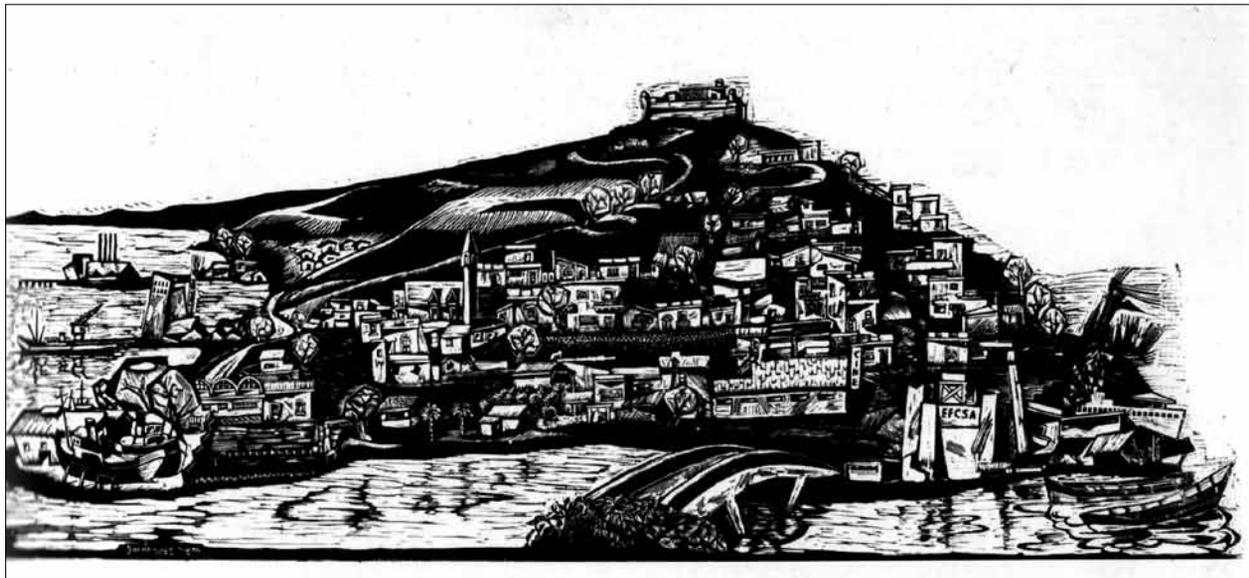
ver todo el tiempo la bahía"... "**La compañía del Gas**"... "*Sabés, nena, esto lo construyeron los ingleses, mirá cómo se está viniendo abajo, quiero rescatar esta imagen ahora*"..., "**Petróleo**"... "*Mirá, querida, hoy el mundo es de los jeques*"... "**Crónica social**"... "*Sabés, en Maroñas la gente se mezcla en una pasión compartida, en la belleza de los caballos. No hay clases sociales, ni status, ni poder adquisitivo. El jockey, el aprontador, el boleterero, el apostador, el rico y el pobre, todos hablan el mismo idioma y se olvidan de sus miserias*".

(...) Con Oscar y con mi primo Marcelo, nos instalamos en el taller de Avenida Italia, varias tardes, con el fuego de la estufa y la vegetación que colaboraba en la magia de recrear el ritual de hacer copias. A lavar los linóleos con keroseno, a secarlos, a pasar el rodillo con tinta sobre una chapa hasta que quede bien lisa, a entintar el linóleo al punto justo para que no pierdan definición las líneas, a alisar cuidadosamente el papel acariciándolo con las palmas de las manos hasta que se pegue al linóleo, a presionar

Conocí a Domínguez Nieto allá por los años sesenta (que es decir casi en la prehistoria) a raíz de nuestra intención (yo integraba el Grupo Toledo Chico) de editar un grabado suyo para una de las entregas mensuales que hacíamos a los socios colaboradores. No recuerdo si fue en su casa o en una oficina, donde me presenté a aquel hombre, un señor circunspecto, formal y de muy seria apariencia para hacerle el pedido, que en buen romance era un "pechazo", pues nosotros éramos tan desconocidos como él lo era de respetado. Para nuestro asombro y alegría, su buena disposición fue inmediata y confió desde el primer momento en que responderíamos con una impresión de buen nivel, ya que ni se preocupó por controlarla.

Afortunadamente nosotros habíamos podido comprar una vieja "minerva" y con mucha paciencia para los arreglos fuimos capaces de editar con calidad el taco que nos había cedido. El tiempo (y tanta noche transcurrida) nos hizo olvidar también a nosotros la estatura artística de Domínguez Nieto.

Joaquín Aroztegui



"Villa del Cerro". Linóleo. 53 x 103 cm. 1974.

con cuchara hasta que empiezan a aparecer los contornos de las figuras, empieza a aparecer "Manolo", su fuerza, su paciencia, su perfección en el detalle, su nobleza, su esperanza. Y entonces, ordenando dibujos, copias, linóleos, revisando la historia de cada

uno, tantos que descubrí y tantos que reinterpreté, volví a leer aquel recorte amarillo, del diario "La Mañana" de 1943 referido a "Planchada" (Ver recuadro). Me asombró ver que los conceptos señalados por el crítico (el único que escribió sobre su obra,

en toda su vida) están presentes en toda la obra de mi padre, en la que "**Planchada**" marca un signo y una actitud de toda su trayectoria.

"**Ciudad Vieja**", su obra más reciente, de 1989, la siento como una síntesis, en donde curiosamente no aparece la figura humana, y sin embargo, cuarenta y seis años después de "**Planchada**", allí está la ciudad como un ser vivo, cambiante, en la coexistencia de los tiempos y de las historias, en cada moldura, en cada piedra, allí está el fruto de todas esas manos que la construyen a diario, de las manos de Manolo, de las manos de todos nosotros.

No recuerdo a mi padre comercializar una sola obra, así como no podría enumerar las veces que la regalaba a sus queridos, como dando lo mejor de sí, sus sueños, su pasión, su lucha.

(Octubre de 2000).

Corolario

En este momento se está trabajando para concretar un sueño, que como todo sueño se ha visto demorado por circunstancias de la realidad. Se trata de la construcción de una sala en el predio de la casa que él diseñó, y en la cual desarrolló la mayor parte de su tarea de grabador. En ella actualmente vive su familia respirando -al decir de su amigo Horacio Ferrer- "*el aire enmanuelado*". La sala albergará la exposición permanente de la obra de Domínguez Nieto: impresiones enmarcadas, linóleos, dibujos previos al grabado, fotos, materiales de trabajo, catálogos, libros y revistas, etc. Es objetivo de la familia, alcanzar la concreción de este sueño en el año 2012.  (Febrero de 2012)

MANUEL DOMÍNGUEZ NIETO, GRABADOR

Manuel Domínguez Nieto, grabador con ojos tan celestes como patrias reojos de alumbrar en las honduras y hacer con negro y blanco /el color fiel capaz de hacer color con el sudor cantado que fecunda en los andamios más sueños, más romances y más penas.

Manuel Domínguez Nieto, labrador de un suelo de arte sabio de raíces; qué innumerables manos, qué canción de dedos desvelando a los muchachos vivientes bajo el piso del linóleo, ah danza de albañiles y de jockeys, de grelas, de estudiantes y lubolos en una luz sinfónica de mitos.

Manuel Domínguez Nieto, innovador de novedad escueta en su nobleza de clásico con ética de esquina que da gozo y dolor al gran artista como suprarreales alimentos.

Manuel Domínguez Nieto, un escultor de drama sustancial de las ciudades al develar sus mapas de oro y miedo, de hombres, de rutinas y placeres, oh místico de su Montevideo

unumitable, azul, contemplativo de bares, tiempos, cúpulas y arenas, con murga, gol, política y gaviotas.

Manuel Domínguez Nieto, pescador de esas orillas claras de poesía en donde surte su alma a las estrellas de una belleza humana y pasional que incendia de emoción a los papeles y asciende sus grabados a cometas.

Manuel Domínguez Nieto, payador en el ombligo arduo de los tacos, en el cenit cardíaco de su ojo que disciplina líneas y tersuras, bordados, armonías, claroscuros y emite su cascada de talento tocando en gubia libre al horizonte.

Manuel Domínguez Nieto, cuánto amor de días esenciados de trabajo, de hacer crema del arte a tus pupilas y untar después con ella a los rectángulos sedientos de la fresca maravilla de tu obra envuelta en ángel perdurable.

Horacio Ferrer

Buenos Aires, 22 de setiembre de 2000.



"Ciudad vieja". Linóleo, 50 x 70 cm. 1989.

"M. Domínguez Nieto ha obtenido el segundo premio de grabado en el VII Salón Nacional de Bellas Artes."

Suplemento de **LA MAÑANA** (sin firma). 26 de setiembre de 1943, página 12.

En este SUPLEMENTO, sobre todo en la sección "Poetas y prosistas de América" de la página dos, y en el actualmente suspendido SÍNTESIS, como tal vez recuerden nuestros lectores, hemos publicado numerosos dibujos de Domínguez Nieto, en su mayoría cabezas de escritores americanos. La inquietud de nuestro colaborador por supuesto, no se concreta a tan simple tarea. Ganador de una beca para estudiar dibujo durante dos años en la Escuela de Bellas Artes, su vocación se ha inclinado luego hacia el grabado, concurriendo a las clases del profesor Guillermo Rodríguez, al que confiesa deber en gran parte sus rápidos adelantos en este campo de la plástica y a cuyos cursos continúa concurriendo. Una de sus primeras obras fue aceptada el año pasado en el Salón, para el actual presentó dos, una de las cuales, "Planchada", mereció el segundo premio de su categoría, honroso y consagratorio dados los numerosos y calificados trabajos que competían con el suyo.

En "Planchada", grabado en linoleum, trabajado en gran tamaño, podemos admirar la vigorosa inspiración de su autor, el fuerte trazado de las figuras, la plasticidad perfectamente lograda de la composición en varios planos. Define, asimismo, un estilo y una posición ya encauzados firmemente hacia una inquietud estética de la que no está ausente nunca una preocupación social, un deseo de acercarse a la verdad

desnuda y simple del hombre que construye, del que sostiene y hace posible el progreso en la sociedad moderna, que tanto debe a sus manos fuertes y a su tenaz voluntad. Domínguez Nieto, pertenece a la nueva generación, no sólo por su edad -que no siempre se es joven aún cuando se tengan los años que así lo proclaman- sino por su resistencia a todo alambicamiento que reblandezca el arte y lo aparte de la verdad eterna del hombre, a la que la plástica moderna, como la literatura, se inclina a servir, apartándose de la belleza fría y del trabajo de gabinete. Nuestro joven colaborador, por temperamento y por educación estética, marcha con firmeza hacia las concepciones que incorporan un aliento vital al arte: conocemos su sinceridad, sabemos que su lucha esforzada y silenciosa -que es la misma de tantos constructores de belleza de nuestro ambiente, poco propicio a la revelación de valores nuevos- y podemos por lo tanto augurarle nuevos triunfos.

Por una feliz coincidencia circunstancial, el nombre de Domínguez Nieto se vincula también a la obra de otro colaborador de nuestro SUPLEMENTO. En efecto, para el libro de Ronald, "La Isla Propia", aparecido en éstos días en las librerías montevideanas, ha realizado Domínguez Nieto un grabado en linoleum, en el que pueden admirarse la firmeza de su técnica y el notable valor de su estilo.

S/f.

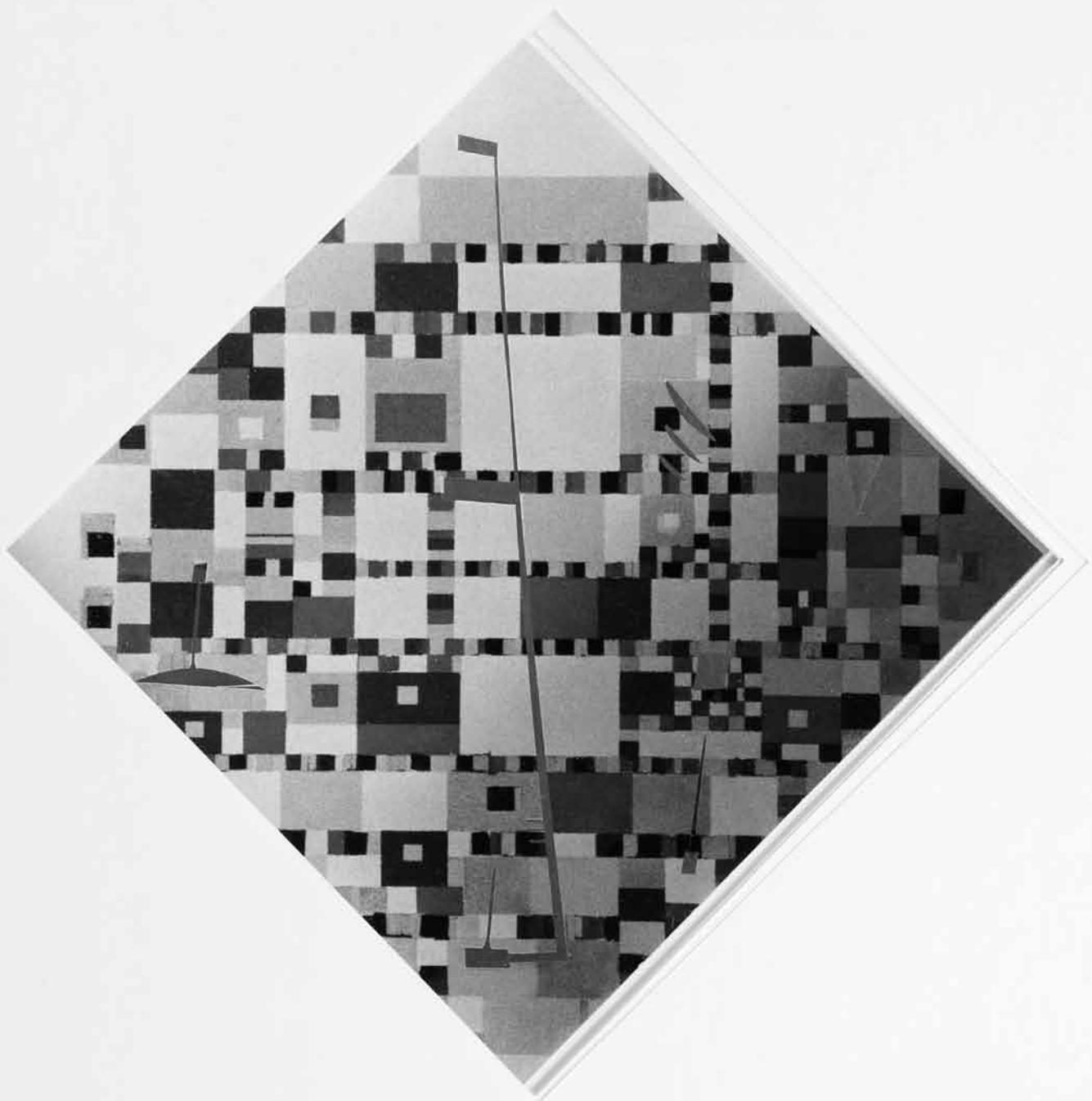
CURRICULUM VITAE

Manuel Domínguez Nieto nace en Montevideo, el 23 de enero de 1919. En 1942 obtiene una beca para estudiar dibujo y pintura, durante dos años en la Escuela Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección del maestro José Cúneo. Ese mismo año asiste a los cursos de grabado en el Taller de Guillermo Rodríguez en la Escuela de Artes Plásticas. En 1940 asiste a los cursos de dibujo y pintura en el Taller de Joaquín Torres García. Obtuvo numerosos premios en salones nacionales y fue jurado en el 41 Salón nacional de Artes plásticas y Visuales (1977). Participa en numerosas muestras colectivas en Uruguay y en el exterior (San Pablo, New York, Mendoza, Cadaqués, San Juan, Roma, Bogotá). Ejerce la docencia de dibujo en Enseñanza Secundaria desde 1951 a 1982. Ilustra afiches, portadas de libros, y gestiona la reproducción en diapositivas de la obra de Pedro Figari para su difusión en carpetas, acompañadas de un texto de su autoría referido a la obra del pintor uruguayo. Su única exposición individual también fue su retrospectiva, inaugurada el 28 de noviembre de 2000, en el Ministerio de Educación y Cultura, con curaduría de Oscar Larroca. Fallece en Montevideo, el 17 de diciembre de 2002.

Bibliografía: "**Plásticos uruguayos**" compilado hasta 1970 por la Biblioteca del Palacio Legislativo (Bulla, Larroche), 1975. / "**Allgemeine kunstler lexicon**" Leipzig, Alemania. Tomo 26, 2000.



Manuel Domínguez Nieto, el día de la inauguración de su primera muestra individual en la Sala de Exposiciones del MEC. Diciembre de 2000.



CON MARCO MAGGI:

“Soy un promotor de pausas”

Marco Maggi (Montevideo, 1957) es un artista que ha recorrido un camino singular. Impulsado por Leopoldo Nóvoa primero y Rimer Cardillo después, en 1996 emigra a los Estados Unidos e ingresa en la Universidad de Nueva York para obtener un máster en Bellas Artes.

Su antecedente inmediato había sido una única muestra realizada en 1978 en nuestro país. En la actualidad, su obra se pasea por las principales ferias y bienales del mundo, a partir de un lenguaje siempre sutil y casi susurrante que interpela a la sobredosis de información: *“estamos anestesiados, víctimas de una indigestión semiótica”*.

El reportaje que sigue retoma el fraternal intercambio que comienza en la década del ochenta, donde compartimos taller, amigos músicos, la poesía de Darnauchans, y la necesidad de detener el tiempo en una línea.

|Gerardo **Mantero**

¿Cuánto influyó en vos el contexto familiar, tu padre Carlos Maggi, uno de los mayores dramaturgos que ha dado nuestro país, historiador, formador de opinión, y tu madre; María Inés Silva Vila, escritora (la recuerdo como una persona muy dulce, volada)? Seguramente era una casa donde te podías encontrar con comunicadores, músicos, escritores...

Mario Arregui, Amanda Berenguer, Rubén Castillo, José Pedro Díaz, Paco Espínola, Enrique Fierro, “Maneco” Flores Mora, Enrique Guarnero, Ida Vitale. Y aquí dejo de respetar el orden alfabético... Pepe Estruch, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Leopoldo Nóvoa, Carlos Carvalho, “Tola” Invernizzi, Maruja Santullo, Estela Medina, Alberto Candéau, Eduardo Gonzalez Lanuza, Rubén Yañez, Ángel Rama, Carlos Martínez Moreno, Mauricio Rosencof... (la lista siempre será corta e injusta). Más historias muy familiares con Felisberto Hernández, Pablo Neruda, Albert Camus, Emir Rodríguez Monegal, José Bergamín, Eugène Ionesco, Carlos Real de Azúa, Juan Ramón Jiménez o Joaquín Torres García. Cuando era chico, pensaba que los amigos eran así en todas las casas. Cuando iba al liceo me parecía que en todos los países debía haber un grupo similar. Finalmente, necesité treinta años y muchos viajes para confirmar que conocerlos fue un privilegio excepcional, para mi familia y para el país. Todos tenían o tienen vocación magistral, así que espero que las influencias hayan sido y sean enormes.



© FOTOGRAFÍA: MARCO MAGGI

En tu primera etapa vos te definías como autodidacta. Tu obra se ha caracterizado, desde esa época hasta hoy, por tener una gran carga poética. ¿Cuáles eran tus referentes en el área de la plástica y en otras disciplinas?

Creo que la víctima es la última que se entera. Oigo libros porque dibujo todo el día. Veo muchas exposiciones y películas. Si tengo que decir nombres referidos al oficio... Liliana Porter, Vermeer, Fred Sandback, Ernesto Vila, Robert Irwin, Waltercio Caldas, el



Pre-Colombino & Pos-Clintoniano,
Detalle

Bosco. Y mis amigos más "influyentes": Patricia Bentancur, José Bienvenu, Ricardo Lanzarini, Fidel Sclavo, Ken Solomon, Ana Tiscornia. ¡Empezamos con dos respuestas llenas de nombres preciosos!

¿Cuáles fueron las motivaciones que te llevaron a emigrar a Nueva York, y más precisamente, ingresar en su principal Universidad?

No tenía la menor idea y ninguna razón. Hice un viaje largo para tomar carrera. Hacía veinte años que no dibujaba. Durante la gira empecé a dibujar todo el día en hoteles baratos y llamé a la serie "Suites". Hacía un dibujo bien detallado y lo copiaba cuatro veces para no sentirme original. Terminamos la gira en la divina casa de Leopoldo Nóvoa en Armenteira (Galicia). Vio mis dibujos y me dijo: "Tenés que ir a Nueva York... Tenés que conocer a Jacob El Hanani, Luis Camnitzer, Rimer Cardillo,

Liliana Porter". El único desconocido para mí era El Hanani, un dibujante extraordinario que nació en Marruecos, estudió en París y vive en el Soho desde 1974. Desde ese año está encerrado en una "grid": dibuja cuadrados y los segmenta formando cuadrados más chicos durante meses con una extraordinaria delicadeza. Le hicimos caso a Leopoldo (ese viaje y todos los demás viajes los hago con Sylvia... Sylvia Meyer ¡soy su marido!). Ya en Manhattan conocimos a Ana Tiscornia y Liliana Porter. Durante la cena, para mi sorpresa, cambiamos unos dibujos. Días después Sylvia tuvo una reunión con una directora de teatro y un escenógrafo. Miré revistas mientras ellos conversaban. La directora era Mariana Wainstein y el posible escenógrafo, Rimer Cardillo (la obra en discusión era "Bartleby", de Melville). Al terminar esa reunión, Rimer me dijo que había visto unos dibujos míos en Nueva York. Le dije

que estaba equivocado y el me aclaró: "Me los mostró Ana Tiscornia".

Esa semana, Rimer me invitó a New Platz a conocer su casa, su estudio, su pueblo y el departamento de grabado que dirige en la Universidad de Nueva York. Era octubre de 1995 y estábamos a la misma distancia de Manhattan que Piriápolis de Montevideo. Volviendo, me invitó a hacer un máster en Bellas Artes. El nuevo departamento de grabado en SUNY (the State University of New York) se inauguraba en enero del '96 y tenía el tamaño del Edificio Libertad de Montevideo. Le expliqué al profesor Rimer que había estudiado derecho y que no sabía hablar inglés. Él, como respuesta, le mostró mis dibujos a la decana de la Universidad y me llamó para invitarme formalmente. Volvimos a Montevideo y todo lo que parecía posible durante el viaje, me pareció inviable al mirarlo de lejos. Sobre fin de año, Rimer me llamó a Montevideo y dijo lo



Pre-Colombino & post-Clintoniano, 2007. Lapiz sobre rollo de papel de aluminio de cocina. 30x5x5 cms.

justo para convencerme... Finalmente nos fuimos a New Platz el 22 de enero de 1996. En síntesis, Rimer me abrió las puertas de la Universidad, lo que implicó abrirme las puertas de mi vocación... ¡un amigo decisivo en mi biografía!

¿Cómo se desarrolla la currícula de un estudiante de arte en la Universidad de Nueva York?

Un máster en Bellas Artes (MFA) son cuatro semestres. Tenés que elegir un medio... en mi caso, grabado. Hay materias obligatorias referidas a esa disciplina y materias electivas que podés escoger con plena libertad en cualquier departamento de la Universidad (elegí escultura para empezar). Hay materias de taller y otras más teóricas como Historia del Arte o Seminario de Arte (una charla de café con un profesor distinguido para discutir posibilidades, tendencias, materiales. Temas vinculados siempre a exposiciones que se pueden visitar en ese momento en Manhattan). Mi táctica fue concentrarme los dos primeros semestres en el departamento "uruguayo" de grabado; y los últimos dos semestres agregué escultura y las materias inevitables (con inglés a la cabeza, por supuesto). Me

gradué en mayo del '98. En agosto, Mariana Wainstein vino a visitarnos a New Platz y volvió a ejercer de ángel de la guarda. Llegó con una amiga francesa que dirigía una galería en Tribeca (*123 Watts Gallery*). Nosotros estábamos haciendo las valijas. La francesa era Josée Bienvenu que desde entonces es mi galerista en Nueva York. El 12 de noviembre de 1998 inauguré mi primera exposición con Josée (mi muestra previa había sido en la sala de la Alianza Americana de Montevideo en 1978... ¡veinte años antes!). El 20 de diciembre se terminaba la exposición en Manhattan y unos días fui a un café con librería. Mirando el *"Village Voice"* tuve una sorpresa: en la sección *Choices* que dirigía Kim Levin, había dos exposiciones recomendadas en la sección *Short List*: Gabriel Orozco en la Galería Marian Goodman y... mi muestra. Durante toda la Universidad fuimos con Sylvia a Manhattan todos los fines de semana para seguir las recomendaciones del *"Village Voice"*: unas seis páginas de exposiciones con asteriscos y calificaciones. Fidel Sclavo, antes de nuestro viaje, nos había recomendado especialmente las galletitas Milano, los helados *Häagen-Dazs* y el *"Village Voice"*.

A partir de ese artículo milagroso, surgieron muestras y otras galerías con las que sigo trabajando hasta hoy. A partir de ese día, tengo el privilegio de hacer todos los días lo mismo: dibujo todo el tiempo para hacer visible el tiempo.

Tu obra actual se caracteriza conceptualmente por interpelar los síntomas dominantes de la contemporaneidad, particularmente los referidos al aluvión de la información y a las dificultades que implica su lectura. En el texto del catálogo de la muestra en Xippas decís: "Estamos fundando la sociedad de la información disfuncional: la realidad se hace ilegible, y las artes visuales, invisibles."

Umberto Eco ha reflexionado mucho sobre ese tema. Al respecto decía: "Ya no se sabe si estamos escuchando la crítica al lenguaje consumista, consumiendo lenguaje consumista o consumiendo lenguaje crítico como lenguaje de consumo".

¡El eco de Eco! Pienso que la naturaleza nos protegió con cinco sentidos muy limitados. Nuestra capacidad de percibir es de rango modesto. Moderadamente ciegos y sordos, no vemos microbios ni



HIPOREAL, 2008. Sobre el piso cubos de acrílico, sobre la pared, troquelados de papel de la Colección Ted Turner. Vista de instalación en Galería Nara Roesler en San Pablo.

astros; no escuchamos el corazón más cercano ni los aviones supersónicos. Hace pocos años una mutación tecnológica de los sentidos nos enfrentó a una intemperie recién estrenada: ahora podemos mirar y escuchar todo el planeta a velocidad y a larga distancia. Los medios de comunicación portables nos pusieron, veinticuatro por siete, una lupa y un amplificador en el

bolsillo. La sobredosis global de drama y comedia es tan descomunal que la percusión de noticias impide toda repercusión. Estamos anestesiados, víctimas de una indigestión semiótica.

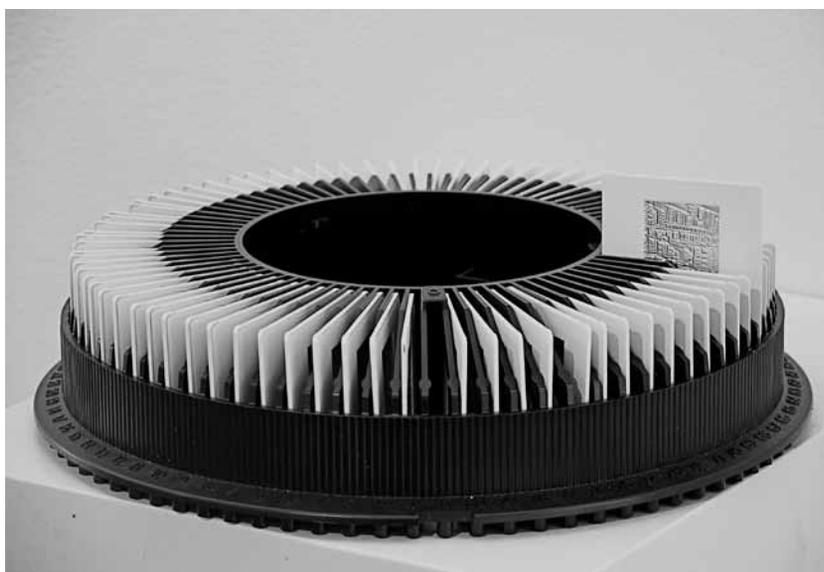
"No soy un hombre de ideas, soy un promotor de pausas", así te definís en otro fragmento del texto del catálogo. ¿La

pausa es hija de la necesidad de contemplar y entender?

Exacto. Definida la miopía global es necesario respetar una señal de tránsito: PARE. No somos capaces de leer un pelo sabiendo que puede incluir información suficiente para clonar a nuestro mejor amigo. El noventa por ciento de la descripción actual del universo se realiza a través de metáforas matemáticas. Las palabras ya no alcanzan para nombrar las cosas y los números insisten con ser exactos. La única reacción posible es frenar y establecer un nuevo protocolo: más lento y más próximo. Un detenimiento y si fuera posible, estacionarse.

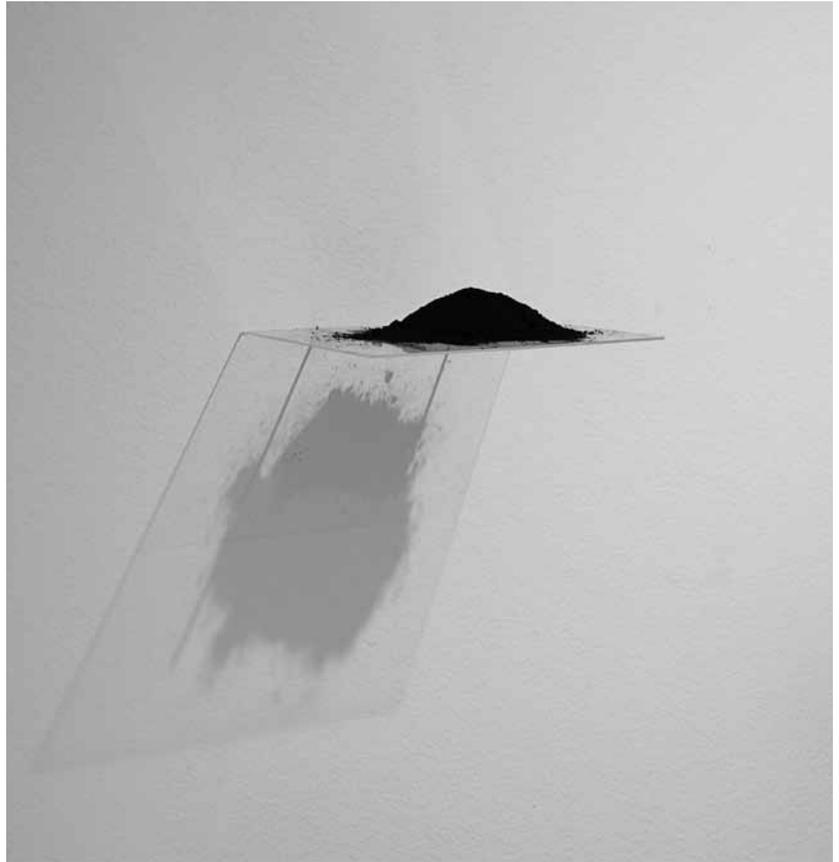
Se podría decir que tu obra es minimalista, por la búsqueda de lo esencial. Me hace acordar a lo dicho por André Malraux: "El arte absolutamente libre no desemboca ni en cuadro ni en escultura, sino en objeto puro". Pero también cuando aparece el grafismo en los cristales, tu creación se vuelve barroca, intrincadamente austera por la economía del lenguaje.

¿Un barroco económico? Escribo para borrar. Cuando dibujo con un grafito H10, la trama se hace densa y de lejos parece



Kodak Square (carrusel), 2010. Ochenta diapositivas de aluminio, 30 cms de diámetro y 5 cms de alto.

RELOJ DE GRAFITO, 2009. Sombra sobre muro (dos minas de grafito H9 sostienen un estante de acrílico y montaña de grafito en polvo). 20 x 12 x 6 cms.



una hoja en blanco. Al acercarse, gris. Muy de cerca se puede excavar el campo visual hasta tomarle simpatía a lo insignificante. Es una forma de bajarle el volumen al paisaje. Sumar para restar... como hacen los medios de comunicación con la catarata de noticias. ¿Minimalista?... No. Los minimalistas exageraron... hacían y hacen obras enormes, y en muchos casos

suntuosas y redundantes. Me gusta más "reduccionista", "jíbaro" o "micro". La economía de medios es una consecuencia de la focalización. Si dibujás con papel y lápiz catorce horas por día, los siete días de la semana, durante diez años, descubris que el papel sobra; y dibujás en grafito sobre grafito. O cortás papel sobre papel. ¡Un suprematismo materialista!

En el texto del catálogo de tu muestra "Global Miopía" (2001) decías: "Actualmente, la delicadeza es una actividad subversiva y prestar atención a algo es realmente escandaloso. Estamos condenados a conocer más y a entendernos menos" ¿Te has puesto a pensar cómo se ha desarrollado el proceso histórico y social que da como consecuencia la dicotomía: a mayor conocimiento menor entendimiento?

Creo que la única respuesta es "educación, educación y más educación" para poder cernir la información y encarar el entendimiento con mayor atención y detenimiento. Mientras tanto propongo el optimismo radical. Una forma de ceguera admirable y necesaria. Soluciones más concretas, no tengo. Los títulos de mis próximas exposiciones lo dejan claro... "No Idea", "La Menor idea". Toda idea naciente tiene como primera vocación el ser clara. Toda idea clara aspira ser idea fija. La historia de las ideas muestra claramente que después de un tiempo toda idea es considerada un entusiasmo precario personal o colectivo. Mis amigos se quedaron con las ideas y yo trabajo en los corredores que separan a las ideas. Todo mi trabajo es previo o posterior a la certidumbre. 

PRÓXIMAS EXPOSICIONES INDIVIDUALES DE MARCO MAGGI

- LENTISSIMO

20 de enero – 1 de abril (Vassar College, Nueva York)
Curada por Mary Kay Lombino.

- NO IDEA

21 de enero - 26 de abril (MOLAA, Museo de arte latinoamericano, California).
Curada por Cecilia Fajardo.

- LA MENOR IDEA

16 de febrero – 12 de mayo (Galería Cayón, Madrid)

- DESINFORMACIÓN FUNCIONAL

8 de marzo – 12 de mayo (Instituto Ohtake, San Pablo).
Curada por Agnaldo Faria

- TURN LEFT

12 de abril – 9 de junio (Galería Xippas, París)

KunstForum: el arte publicado

La siguiente entrevista fue realizada al crítico Heinz-Norbert Jocks, director de la revista alemana de arte "KUNSTFORUM International", en ocasión de la conferencia que brindara en mayo del año 2011 en el Museo Nacional de Artes Visuales. La citada conferencia se organizó en el marco del proyecto "Arte y Crítica" que tiene como objetivo la reflexión sobre el papel del crítico en la sociedad y la búsqueda de nuevas perspectivas y tendencias de ese ejercicio. Jocks estudió historia, filosofía, filología alemana y pedagogía en Düsseldorf, Alemania. Trabaja como docente en diversas universidades alemanas, y es editor y crítico de la revista a la que se hiciera referencia. Es autor libros como "El fin de la fotografía" y "Artistas en China". Vive y trabaja en París y Düsseldorf.

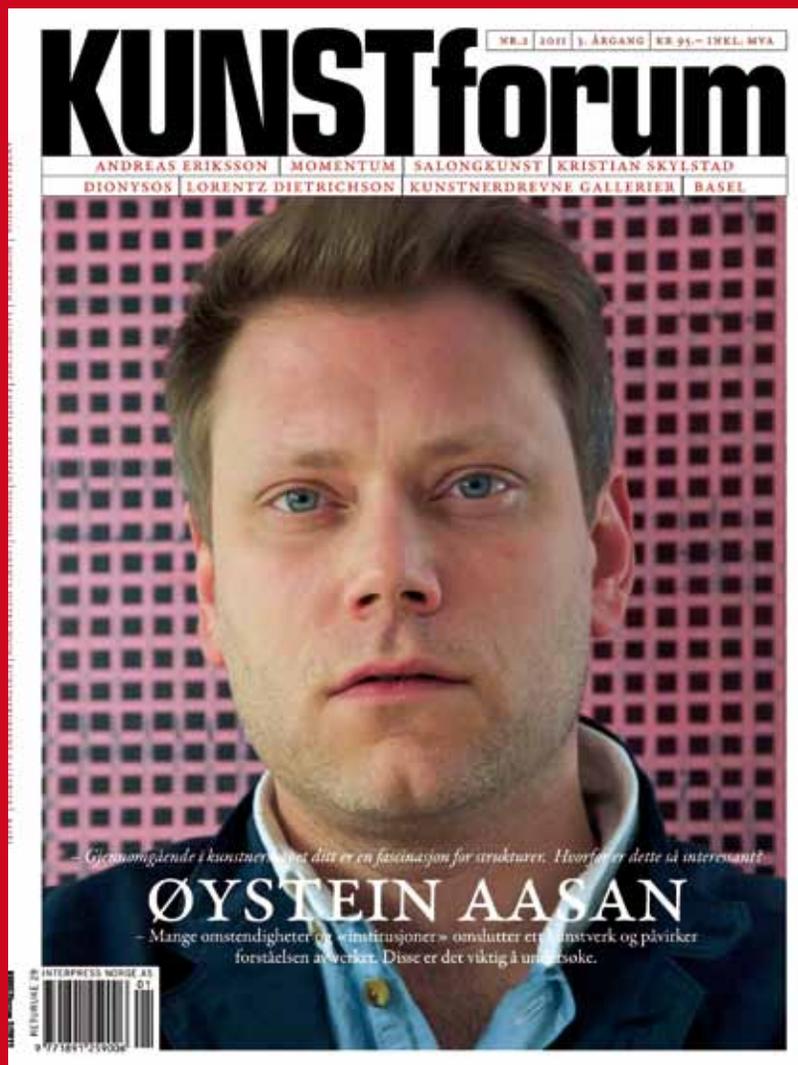
| Marcelo **Pose**

La primera pregunta es algo básica, ¿qué cosas determinaron su vocación por el arte?

Mmm, ¿por dónde empezar?

Por el principio es siempre una buena idea (risas).

Lo primero que se me ocurre decir es que, en un principio, en mi infancia, tenía una total incapacidad de dominio de la lengua. Realmente no me podía articular a través de las palabras. Digamos que mis inicios en la vida no resultaron fáciles, justamente por eso. Entonces empecé a pintar, y pintaba lo que me rodeaba, pero también cosas que me imaginaba, que me inventaba... Había unos dibujos en los que, por ejemplo, pintaba magos. En el colegio, en las clases de arte, tenía, digamos, vía libre. El maestro me decía "vos pintá lo que quieras, no precisa que te ates al tema que indico". En ese tiempo podría decir que un poco me cobijaba en el atelier de la escuela y de alguna manera siento que a partir de esa experiencia con la pintura me creé un mundo interior en el que me sentía mejor que en el de afuera. No me gustaba jugar afuera, me parecía que el mundo era, por decirlo de alguna forma, "sucio"... Hay una historia, de la que me acuerdo ahora, de cuan-



Muestra de **Arte Gay** en el Centro Cultural Las Claras (Plasencia, Cáceres, España) realizada por "The Caven Art". 2009.



do estaba en la escuela primaria. Estaba en los primeros años y tenía un amigo que era un japonés. Cuando llegó a la escuela la directora lo presentó y sin intercambiar una palabra con el niño sentí que quería estar con él, quería jugar con él y eso fue lo que hicimos. En ese entonces hubo en mi escuela un intercambio con una escuela primaria en Tokio, y un día llamaron a todos los alumnos y nos reunieron en el Aula Magna. Yo no sabía por qué y entonces nos dicen que a tres de los alumnos se les iban a entregar premios porque sus pinturas habían sido especialmente lindas. Yo estaba totalmente sorprendido de que una de las obras seleccionadas era mía... Pinté hasta los dieciocho y entonces me empecé a sentir seducido por las palabras. En parte porque no tenía la menor idea de cómo dominarlas, nunca lo había hecho. Comencé a escribir, de forma autodidacta y cuando tuve que delimitar un tema me dije: *"habla de pintura, que es lo que sabes hacer"*. Pensaba que de eso entendía más. Como escribir no me resultaba fácil, necesitaba mucho tiempo, y eso llevó a que nunca retomara la pintura.

¿Le gustaría volver a hacerlo?

Tengo que confesar que diez años más tarde hice un intento de retomar la pintura, pero nunca pude regresar ahí, a ese instante donde había dejado, quizás porque había visto demasiado arte en el interín, y como que no logré entrar de nuevo en el ruedo, no conseguí encontrarme en esa actividad. Dejé que pintaran otros, que lo saben hacer mejor que yo.

Algunos autores dicen que nunca se deja de ser artista, lo que sucede es que se pasa de una disciplina a otra...

Si, creo que para mí aplica eso también, porque mi forma de escribir busca, justamente, crear imágenes. Yo cuando escribo genero esas imágenes y de alguna manera transporto esas imágenes a las palabras, elaborando conceptos. Intento desarrollar una forma de escribir donde se produzca una especie de intercambio entre palabra e imagen, de modo que la escritura tiene algo literario pero también algo visual.

Brevemente, ¿qué es lo que hace diferente a KUNSTFORUM de otras publicaciones?

La mayoría de las revistas de arte alemanas

tienen una estructura similar: eligen un grupo de artistas de los que quieren hablar, a los que presentan en forma positiva o bien negativa, según sea el caso, tienen columnas también, presentan retratos, biografías. Pero KUNSTFORUM está estructurada en forma distinta, ya que en este caso se trata de una red de autores de todo el mundo. En realidad hay uno solo que publica, algo así como un encargado de redacción, que está en la redacción y que trabaja con los redactores "externos", colaboradores freelance. El más fuerte elemento de diferenciación es que los diversos autores trabajan orientados a temas, son unos trece redactores freelance, cada uno muy distinto del otro, cada cual con su particular forma de escribir y sus propios temas de interés. En Alemania la actitud con respecto del arte es distinta, porque por lo general el trabajo de un autor, su texto, es revisado por cuatro redactores diferentes. Trabajan todos sobre ese mismo texto y en última instancia todos los artículos parecen similares y resta mucho de la particularidad del autor original. Como también he escrito para alguna revista así, sé, por mi experiencia directa, que es frecuente que lo único que se mantenga del texto original sean las citas y la idea general, la información que uno ha incorporado a las oraciones, pero no el estilo, la singularidad de escritura de cada uno. Otra diferencia es que este tipo de revistas suelen tener unas ciento veinte páginas, mientras que KUNSTFORUM tiene cuatrocientas, es decir mucho más espacio, considerablemente más espacio. En cuanto a la forma de trabajo, yo selecciono un tema, se lo comunico al redactor, y como él confía en mí dice *"bien, de acuerdo, vamos a hacerlo"*, no interfiere ni me indica lo que tengo que hacer, solo dice, *"al final, cuando esté todo listo me lo entregas y ahí vemos como*

lo armamos visualmente". Esa es la dinámica aplicada con todos los colaboradores, que entre dos tomos tienen prácticamente dos años de tiempo para realizar sus investigaciones, manejando el libre albedrío.

¿Cuál es la frecuencia anual de publicación de la revista?

Seis veces por año.

Teniendo en cuenta que nuestro contexto es totalmente distinto, ya que lo frecuente es que el editor le marque al periodista o al escritor el tema, ¿cómo se sustenta económicamente una publicación de esas características?

KUNSTFORUM es una publicación que se sustenta exclusivamente a través de sus abonados. Incluso cuando una edición salió especialmente bien, no se hace una reedición. Pero de la misma forma, cuando una librería especializada en arte se suscribe a KUNSTFORUM se está comprometiendo a hacerse cargo de cincuenta ejemplares, todas las ediciones sin distinción. De otra forma corríamos el riesgo de que solo comprarán las ediciones que resultaran más interesantes.

¿De qué cantidad de ejemplares estamos hablando por edición? ¿Cuál es el tiraje?

Hablamos de unos dieciocho mil ejemplares.

Indudablemente hablamos de otro mercado... Pasando a otro tema ¿cuál es su opinión al respecto del arte contemporáneo? Más específicamente nos gustaría saber su opinión con respecto a manifestaciones del arte inglés, como el movimiento denominado "YBA" (Young British Artists) con Damien Hirst a la cabeza.

Bueno, ese grupo de artistas en Inglaterra fue creado por la mano de Charles Saatchy



El magnate francés **François Pinault**, accionista de campaña de Jacques Chirac y Nicolas Sarkozy, es uno de los coleccionistas de arte más importantes del mundo. Fotografía Stade Rennais.

chi, el coleccionista inglés, pero también marchand y publicista. De hecho es quien, en la famosa agencia de publicidad que funda con su hermano, lleva adelante la campaña de Margaret Thatcher, en las elecciones que la convierten en Primera Ministra por el Partido Conservador. Durante mucho tiempo, en el entorno de los años '80 y '90, fue realmente el publicista más importante del Reino Unido, aunque aparentemente, desde hace unos diez años se fue viendo desplazado en ese rubro. Igualmente es un hombre rico, enormemente rico. Compra arte joven por poco dinero y lo vende por mucho. Personalmente no creo que se trate de un apasionado del arte joven. Ni siquiera que los exponentes promocionados desde su galería, como Damien Hirst, sean los mejores ejemplos del arte contemporáneo inglés. En todo caso podemos reconocer que los convirtió en los más promocionados, o los más cotizados por los coleccionistas del mundo y eso es lo que mantiene viva su fama. Pero el YBA es eso, una construcción.

La pregunta podría ser entonces, ¿cómo hizo para que un tiburón conservado en formol pudiera llegar a valer tanto?

Yo no quiero decir que la obra sea necesariamente mala, debe tener cierta calidad porque, de lo contrario, no se puede estipular ni tampoco manipular. Pero son manifestaciones bastante superficiales, epidérmicas en cuanto a su significación. Llega muy rápido a mezclarse con la cosa cotidiana. También hay que tener en cuenta que cuando hablamos de coleccionistas no estamos hablando de historiadores de arte. Los coleccionistas tienen sus gustos y conocimientos, pero también sus intereses en lo que respecta al mercado, y trasladan este conocimiento de las reglas del mercado al arte. No puedo decir que a los coleccionistas no les guste la tendencia que promocionan, pero lo cierto es que la mayoría de ellos son comerciantes. Coleccionistas importantes como François Pinault o Philippe Niarchos en Atenas, ambos tienen interés por determinados artistas y tienen también mucho dinero. Entonces invierten en un determinado artista, por un lado, porque les atrae, (yo no quisiera cuestionar de ninguna manera su pasión por el arte), pero al mismo tiempo son comerciantes y si ellos generan tendencia, seguramente habrán otros coleccionistas que consideren buen negocio apostar por esos mismos creadores o por esas determinadas corrientes. El resultado final es que todos compran lo mismo.

Se genera como una moda...

Más bien la tendencia de querer lo que tiene el otro. Cuando un coleccionista, que no está interesado en perder dinero, invirtió mucho en una obra, resulta una buena referencia para el siguiente comprador, y éste y el anterior van a hacer, además, todo lo que esté en sus manos para mantener los precios... y eso lo manejan a través de las empresas rematadoras. No es una sorpresa enterarse que los mayores coleccionistas del mundo tienen algún grado de participación

propietaria en las más importantes casas de remates del mundo. Dominan los instrumentos de la manipulación.

¿Estáramos hablando de las formas de mecenazgo del siglo XXI?

No, mecenazgo es otra cosa diferente. Mecenas es alguien que aprecia las buenas condiciones de un artista y le genera las circunstancias óptimas para que pueda trabajar. El mejor mecenas es aquel que no espera que se le regale una obra. Es importante destacar que hoy en día no son los artistas o los mecenas, son los coleccionistas los que escriben la Historia del Arte. Son ellos los que enfocan la atención en determinados artistas, los hacen famosos y cotizados, aunque desde otros ámbitos, como los museos, esa misma producción haya generado, en el mejor de los casos, solo un tibio interés. De modo que, en última instancia, esos mismos museos, inicialmente desinteresados en determinados movimientos terminan comprando la obra de estos "consagrados" comercialmente, porque además los coleccionistas suelen estar vinculados a las nóminas de patrocinadores o rectores de dichas instituciones. Una red bastante intrincada, como podemos ver...

Ya contestó que el valor del mercado lo ponen los coleccionistas...

Obviamente siempre en contacto con las galerías. Los galeristas son siempre los primeros "manipuladores" digamos, y como en general los principales coleccionistas están vinculados a determinadas galerías... actuar juntos es la mejor forma de "hacer entrar" a un artista. Sin las galerías la dinámica no funciona, son las que están al frente de la actualidad artística y son voces en las que los coleccionistas confían. Son quienes los orientan en sus inversiones. Por otra parte, cuanto más obra tiene la galería o el coleccionista de un determinado artista, más poder significa frente a una institución como un museo, que quiere hacer una exposición de esta tendencia... Desde el momento en

que no hay exposición sin obra, se pueden poner condiciones para ceder las obras. Puede decir "sí, cedo la obra para esa muestra... o no". El coleccionista tiene la posibilidad de influir y dejar claro que en el mundo del arte de hoy es un personaje poderoso... Obviamente que también existen buenos coleccionistas, pero ese es otro tema.

Siguiendo con el tema de las galerías, ¿cuál es su opinión al respecto del manejo comercial del arte?

No se puede generalizar. Conozco galeristas que realmente aprecian a sus artistas y que no los fuerzan a hacer cosas que no quieren, pero también hay galeristas que una vez "armado" el artista, establecido un estrecho vínculo entre ambos, lo presionan para mantenerse en determinada línea que tenga buena salida de ventas. Puede llegar a pasar que el galerista se de cuenta que ciertas pinturas, o esculturas o fotos, venden bien, así que dice, "dale, haceme unos más de esos..." y algunos, o más bien, muchos de los artistas ceden. Este tipo de galeristas encasillan en una determinada "marca registrada" a sus artistas y más bien desestimulan aquellas tendencias de cambio que no sean seguros éxitos comerciales. Es una manipulación inconsciente pero importante.

Para ir terminando, queríamos consultarlo sobre su formación. Vemos que en su conferencia citó muchos autores de la corriente francesa. ¿Cuáles serían esos autores que marcaron su propia mirada?

Bueno al hablar de mi formación debería- mos empezar por mis estudios de Literatura y de Filosofía. También son importantes mis comienzos en la escritura, que ya mencioné. El momento en el que decidí sobre qué escribir... cuando me planteo "escribo sobre arte" porque era el mundo que conocía, pero también "escribo sobre teatro", porque me gustaba ir al teatro, o "escribo sobre literatura" porque también me gustaba esa disciplina. En una palabra, no me encasillé en un "saber", no me limité a una línea de pensamiento y me di cuenta que esa interdisciplinariedad resultó una ventaja, porque los artistas también escuchan música, leen libros y acostumbran ir al teatro. Es decir, ellos también están inmersos en otros medios y no solo marcados por la Historia del Arte. De modo que, me fui dando cuenta que el trabajo de un artista se compone realmente de muchas cosas, por supuesto también referidas a la propia cultura o referidos a elementos de otras culturas que conocieron. Por lo tanto cuanto, más amplio es el espectro cultural que se maneja como escritor tanto mayor será la comprensión de la complejidad de la obra que se está analizando. Por supuesto que el abordaje se puede hacer exclusivamente desde la mirada de las artes plásticas, pero el resultado será mucho más limitado que si entran en juego otros saberes que multipliquen el espectro visual. Esto es algo que realmente he experimentado en conversaciones con muchos artistas, porque los artistas muchas veces tienen una formación

muy pero muy amplia, son como coleccionistas de saberes, van tomando cosas de muchos lados y se lo llevan a su estudio, donde lo aplican a su obra.

¿Vio algo de arte uruguayo?

Sí.

¿Algún artista que le haya gustado o algo que le llamó especialmente la atención?

Ernesto Vila fue uno de los dos artistas uruguayos con los que hice entrevista. Pero me encontré con otros artistas jóvenes, de los que he visto pinturas y realmente tengo que decir que, honestamente, estoy sorprendido. No había echado mi mirada, hasta el momento, sobre el arte uruguayo, y lo que me pareció interesante de Ernesto fue ver como su arte está alimentado por su experiencia de vida, de modo que ahí también pude ver que su producción no es solo el resultado del contacto con la Historia del Arte, sino que es más el aprovechamiento de sus propias experiencias, como el tiempo en que estuvo en prisión, y el contacto constante con la experimentación. Me interesó mucho la forma en que trabaja con restos, por ejemplo, y me confirmó que el arte y la existencia están íntimamente relacionados. El arte existencial es algo que me interesa particularmente, la búsqueda de respuesta a preguntas del tipo ¿por qué estamos acá, en este mundo?, como existentes que somos. En estas circunstancias, cuando me encuentro con artistas que de alguna manera atisban sus respuestas, ah, entonces lo explico al artista, le chupo la sangre como un vampiro, sin querer matarlo, obviamente (risas). Absorbo la sangre, o quizás debería decir mejor, el espíritu de ese artista, y desde estas experiencias, voy entendiendo cada vez más sobre mi propia existencia... cuidando, eso sí, de no confundir la existencia del otro con la mía.

Una reflexión sobre este tema de la antropofagia, que ya se habló ayer... aunque yo lo veo más como un tema de sinergia, porque si bien por un lado absorbe, del otro también retribuye en esa nueva mirada... No hay víctima ni victimario, porque aunque se alimente de mí, algo de mí también va a conservar...

Bueno, exactamente eso forma parte del canibalismo, porque el espíritu del muerto sigue vivo en mí. 📌

Agradecemos especialmente a Annette Uppenkamp, del Instituto Goethe de Montevideo quien realizó la gestión para hacer un lugar en la agenda del Sr. Jocks y así conseguir la entrevista.

ARTE Y SEXO

¿Cree que existe un arte de género?

¿A qué te referís con "arte de género"?

Si es posible diferenciar arte masculino de arte femenino, o de arte gay, por ejemplo.

En realidad, es difícil de diferenciar. Por ejemplo, un tomo de KUNSTFORUM se llamó "La mirada homoerótica". Yo tengo que confesar que amo a los hombres. A las mujeres también, pero sexualmente me interesan más los hombres. De modo que hice un viaje a través de mi propia mirada, con ayuda de la mirada de los demás, tanto artistas lesbianas como gays. Realmente fue un viaje a través de mi mirada, de mi espíritu y de mi vida. En esa instancia me di cuenta que mi mirada tenía elementos homosexuales pero también heterosexuales... Y realmente estaba terriblemente confundido por esta constatación, tanto que me pregunté, precisamente, ¿qué hay de diferente en esas miradas y qué de ello llega a las obras? ¿Qué pasa en la mirada de los hombres entre los que hay un deseo? Creo que esas características llegan definitivamente a las obras. Sin embargo, no creo que se pueda separar tan unívocamente. No hay que olvidar que todo artista homosexual ha sido en primera instancia "heterossexualizado" por una familia o sociedad que no siempre aceptan o reconocen esta condición. Para entenderlo mejor hay que leer a Michel Foucault y su "Historia de la Sexualidad"...

Mujeres artistas

en las vanguardias pictóricas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX: una imperfecta **antología**

Los quiebres que supusieron las vanguardias artísticas, y en particular las enmarcadas en las primeras décadas del siglo XX, actuaron como brechas atravesadas por un numeroso contingente de mujeres que, más allá de la contabilidad avara del análisis histórico, definieron búsquedas estético-formales a la par de sus colegas varones, a la vez que se jugaron su lugar en el mundo, forzando los límites de lo que querían y podían hacer. Los caminos no siempre fueron lineales, los colegas y el ámbito no siempre receptivos, pero algunas barreras cayeron y se abrieron caminos dignos de ser hollados por las generaciones siguientes, más libres para elegir, si lo desean, sus “grandes maestras”¹. A partir de aquí un derrotero mínimo por algunos itinerarios, personales e imprescindibles, del panorama femenino latinoamericano.

|Verónica **Panella**

“(…) No es que estén mendigando nos exigen se han ganado el derecho a exigir (...) a sacudir de una vez esta modorra”

Claribel Alegría

Justificaciones varias: el derecho al relato propio.

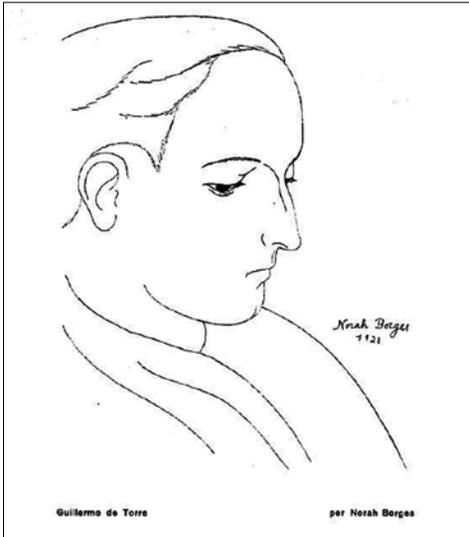
Preparar una antología supone aceptar un juego de sucesivas sustracciones, incluso (o quizás especialmente) cuando, por su extensión y alcance, se trata del modesto esfuerzo de esbozar menos de diez nombres, como es el caso. Además toda selección implica concientizar la delimitación de criterios y aceptar las luces de alerta que constantemente se prenden al tratar temas de delicada conceptualización. ¿Por qué seguir el derrotero particular de estas vanguardias femeninas en Latinoamérica, si renglón a renglón aparece cercano el peligro panfletario o la visión reduccionista en la que han caído algunos análisis? Porque es preciso arriesgarse. La participación femenina en el arte, en este período y en este marco temporal son ámbitos que reclaman, por su riqueza, todavía más visibilidad en la investigación. Planteos que vayan más allá del cajón de las curiosidades o el rincón de los localismos. Ahora bien, ¿por qué estas mujeres, cuando la constelación es tan amplia? Por que son representativas de lo que podemos llamar una “actitud de época”, son pioneras pero no por eso ajenas

a las estructuras sociales que las enmarcan. Por otra parte, la documentación necesaria para desarrollar un tema vinculado al arte femenino es limitada cuando no inexistente, y de las elegidas podemos decir que no son tan invisibles como otras, la Historia “*las ubica en una esfera separada de la práctica artística, no del todo olvidable pero tampoco especialmente relevante*”²

Hablar de igualdad de oportunidades no puede quedarse en la equiparación de “haceres” de hombres y mujeres, sino que debe extenderse a las estrategias de conservación para el futuro, de la huella dejada por dichas labores, las femeninas evidentemente más frágiles e invisibles por desinterés posterior. El análisis historiográfico no puede seguir “*ciego y sordo a las acciones femeninas*”³. Aunque la construcción de conocimiento esté desvalorizado como acto revolucionario, el simple hecho de abrir perspectivas más plurales alimenta la esperanza de tener espejos más reales en los cuales reflejarnos.⁴

Argentina: Raquel Forner y Norah Borges, entre la consagración y el olvido.

Cuenta la leyenda que Norah (1901-1998),



Norah Borges, "Retrato de Guillermo de Torre". Pluma sobre papel. Publicado en Revista Alfar N° 63. Mayo-Junio 1929.



Norah Borges. "Juerga Flamenca" Xilografía, 1920.

hermana menor de Jorge Luis Borges, "fue la compañera inseparable de Georgie en la gesta vanguardista europea"⁵. Ahora bien, nunca se plantea la influencia inversa. Su destino es ser definida en función de otro (su hermano, el escritor, su marido, Guillermo de Torres, el ensayista y crítico). Sin embargo los datos biográficos (la formación en Ginebra, que la acerca al expresionismo alemán, su participación en pintura mural en Palma de Mallorca⁶, los vigorosos grabados de esta misma instancia española y la estela de producción gráfica que deja en las revistas ultraístas, **Gre-cia, Ultra, Alfar**) evidencian que la "fémmina dinámica y porvenirista"⁷ brilló por impulso propio en los círculos intelectuales y artísticos de las décadas del veinte y del treinta. Algunas crónicas que subestiman su accionar, enfatizan las condicionantes sociales que limitaban su plena integración, al quedar al margen, por ejemplo, de los cafés y tertulias, cuando deberían antes dimensionar la energía de una joven, que más allá de las restricciones del entorno (y la estricta vigilancia de su madre Leonor, para quien la verdadera profesión para su hija era el matrimonio), igual pudo conectarse, y de qué forma, con sus espacios creativos.

La educación artística de la talentosa Raquel Forner (1902-1988) también abreva en fuentes europeas, con asistencia a la **Academia Escandianava de París**, dirigida por Othon Friesz. Se interesa también por la teoría y la educación y de regreso a Buenos Aires forma parte del **Grupo Florida**, responsable de la revista **Martín Fierro** y de mover las estructuras de la literatura y la plástica bonaerenses. En sus filas también militan, entre otros, Oliverio Gironde, Xul Solar y los hermanos Borges.

A pesar de estas similitudes de lugares y

nombres, la reconstrucción posterior de los relatos separa a las artistas. La versión oficial subraya lo que podría entenderse como la claudicación artística de Norah, cada vez más enfocada a su entorno doméstico y la descarta sin importar sus logros anteriores. Por el contrario la figura de Raquel se fortalece y mantiene. Sin embargo esta dicotomía debe someterse a discusión, ya que las biografías de artistas mujeres parecen dividirse en *excepciones* (y no tanto excepcionales) y *abandónicas*⁸ con tanta frecuencia, que más que un dato de la realidad parece ser un prejuicio de los historiadores y críticos. En sus cortas referencias en obras generales, las *excepciones* suelen ostentar carreras y logros más visibles y duraderos, pero como contrapartida, muchos de los elogios que reciben parecen referirse a "virtudes", reales o ficticias, más o menos asociadas al ser masculino. Raquel, de línea vigorosa, de temas comprometidos y magisterio en **los Cursos Libres de Arte Plástico**, cae en esta clasificación. En una reseña de la revista



Raquel Forner. "La jaula", 1954, litografía a cuatro colores.

Alfar⁹ en Uruguay acerca de una exposición individual en Buenos Aires, el cronista plantea lo que suponemos creyó un elogio: "¿Varonilidad en la pintura de esta artista? Se lo concederemos, pues la preferimos a la noñez de muchas mujeres pintoras (...). En toda obra de arte de mujer, siempre hay un resquicio de femeneidad (...). Pero eso sí, aborrecemos el marimachismo, cuyo ejemplar típico es la (sic) Suzanne Valadon"¹⁰ No resulta extraño que en este ambiente Forner rehuyera a la palabra pintora, reclamando la aplicación del término en masculino. Sin embargo belleza y solidez de su obra merecía algo mejor que una definición por la negativa.

Es que la otra alternativa de lectura crítica reservada para el trabajo femenino pasa por la banalización. Julia Arriza¹¹ señala con tino las palabras que la crítica reserva para la mayoría de las mujeres que exponen: "tímidas", "primorosas", "delicadísimas", "manos de hada". Alguno de estos adjetivos son aplicados a los dibujos de Borges, sin hacer justicia a la fina línea expresionista de la artista. Sin embargo, no parece haber accidente en el delicado grafismo, o mejor aún, hay un sabio aprovechamiento de lo espontáneo que refleja buen pulso para el manejo de los recursos y profesionalismo. El reciente interés resurgido en torno a su figura quizás permita que alcance verdadera dimensión propia.

Brasil: Anita Malfatti y Tarsila do Amaral: ellas son la modernidad

El caso de Brasil presenta particularidades, resaltando el hecho de que, al menos en la región paulista, la modernidad parece entrar por manos femeninas, a través de las obras que expone Anita Malfatti (1889-1964) entre fines de 1917 y 1918. De formación cosmopolita, reflejo de su origen



Raquel Forner. "El juicio", 1946, óleo sobre tela.



Norah Borges. "Córdoba". Reproducción de óleo sobre tela publicada en revista Alfár N°62. Marzo-Abril 1929.

familiar (su padre es italiano, su madre, profesora de dibujo, es estadounidense) estudió en Berlín y Nueva York, donde entra en contacto con corrientes como el expresionismo, el fauvismo y el cubismo. Rupturas que la marcan, quizás más en la incorporación de un sentido de libertad en el manejo de las proporciones, la línea y el color, que en un definitivo compromiso estético con una en particular. Obras como "**A boba**"

(1915), "**Torso**" (1917) o "**A mulher da cabeça los verdes**" (1917) son imágenes realmente novedosas para el ámbito de principios de siglo, en especial para la adormilada academia que controlaba los salones. Vibrante, colorida y totalmente fuera de tono de lo que se esperaba que fuera la pintura de una señorita de la época, la muestra generó polémicas y no existe referencia biográfica que pase por alto la demoledora crítica de

José Monteiro Lobato¹², (que sugiere que su arte refleja desordenes mentales), y el nefasto efecto sobre el espíritu de la artista y su obra posterior. Sin embargo, esta crisis creativa que se le atribuye no coincide con el fructífero periplo que se abre a continuación, cuando, precisamente a raíz de estos ataques en tabloide, entra en contacto con algunos intelectuales de primera línea, como los jóvenes escritores Menotti del Picchia y Mario y Oswald de Andrade. Actúa además de amalgama entre ellos y su amiga, también artista, formada en Francia en el taller de Fernand Legér, Tarsila do Amaral (1886-1973). Se produce entonces "... a combinação mágica que redundou em viagens, encontros apaixonados, brigas, polêmicas em cartas", origen del **Grupo de los Cinco**, artífices, en 1922 de la **Semana del Arte Moderno** de San Pablo, cuando sacudieron los cimientos de la pintura, la literatura y la música como se entendían hasta el momento ("O impulso modernista foi político, estético e também pessoal. O evento projetou seus integrantes à esfera pública, e nela se expressaram em livros, mostras, concertos"¹³) y también del **Movimiento Antropofágico**, idea generada a partir del cuadro "**Abaporú**," (1929) de Tarsila. Una obra que ella relaciona con sus recuerdos más auténticos: "(...) me di cuenta de donde venían esas imágenes (...) Cuando era niña aquellas negras viejas que vivían en la hacienda contaban historias de miedo". Fue Oswald Andrade, entonces su esposo, que al ver la singular anamorfosis del cuadro, exclamó: "¡Eso parece un antropófago, un hombre de la tierra!", término al que ella buscó el equivalente en Tupá Guarani, "**Abaporú: hombre que come hombre**". El concepto quedó asociado a la búsqueda central del grupo: "**deglutir y asimilar la modernidad sin perder la tradición**"¹⁴.

Es que europeizadas pero antropófagas, Anita, pero especialmente Tarsila, trasladan la lección aprendida en los talleres



Tarsila do Amaral. "Abaporú". Óleo sobre tela. 1928.



Anita Malfatti. "Grupo de los cinco. Retrato colectivo". Lápiz y tinta sobre papel. 1922. Anita recostada en el sofá. Menotti y Oswald en la alfombra. Tarsila y Mario al piano.



Remedios Varo. "Tejiendo el manto celeste". Óleo sobre masonite. 1961

Europeos a la búsqueda de raíces del Brasil primigenio: "...las vanguardias en París (...) conducen a un redescubrimiento del Brasil: la historia, la cultura, la flora, la fauna, la geografía, la etnia, la religión, el arte culinario, la sexualidad".¹⁵

Complicidad basada tanto en la afinidad estética como en la afectiva, **Los Cinco** no resisten a los cambios, ni teóricos ni personales, de sus integrantes y la unidad se disuelve hacia 1930, en parte afectada por el escandaloso divorcio de Tarsila y Oswald. Las damas artistas están ahora por su cuenta. La crítica vuelve a maltratarlas hacia finales de esa década. Anita es ahora acusada de "vuelta al orden", de traicionar la lección de la modernidad y esta vez el repliegue se hará visible. Ya no quiere jugar más y sus apariciones públicas se irán espaciando. De Tarsila también se habla y se menciona que sus obras pierden vigor y que se mete con temas sociales que no entiende. Pero ella no se entera de los ataques. O no le importan. Seguirá alegremente hasta el final, mojando los pinceles en sus colores caipiros cargados de poesía popular, "pintura limpia, sobre todo, sin miedo a cánones convencionales".¹⁶

Paraguay: Josefina Plá y Olga Blinder, el virus de la disidencia.

"La pintura paraguaya local (...) permaneció

en general anclada en sus manifestaciones generalizadas y aceptadas por el público en un posimpresionismo de cuño más bien académico"¹⁷ Solo esfuerzos individuales como los de Ofelia Echagüe o Andrés Campos Cervera quiebran un poco este panorama monocorde que prima en la plástica del país en la primer mitad del siglo XX, pero no consiguen generar movimientos duraderos. Hay que esperar hasta 1954 para que Asunción lleve adelante su propia **Semana del Arte Moderno**. Si bien la historiografía más tradicional relaciona esta novedad con la presencia del joven artista paulista Joao Rossi, que incluye en su cátedra la enseñanza teórica de los "ismos", esta figura no desembarca en un páramo cultural, sino que funciona como "una presencia catalizadora" en el mapa artístico paraguayo, disperso pero ansioso por emerger. Desde 1934, la hispano-paraguaya, Josefina Plá (1903-1999) estudia las posibilidades de la cerámica, uno de los intereses a los que dedicará su vida, en el apabullante conjunto de lenguajes expresivos y saberes que incluyen la crítica, la investigación literaria, la poesía y el grabado. Un poco más adelante en el tiempo, la joven Olga Blinder (1924-2008) busca sus maestros entre los más modernos y acude al taller de Echagüe y a la cátedra de Rossi.

Y no son las únicas a las que les está quedando insuficiente el espacio que dejan los dinosaurios consagrados. Si hay algo que resulta llamativo de este "movimiento de disidencia", como lo llama la propia Josefina Plá, es precisamente la fuerte representación femenina en la misma. Y algo más interesante aún: la construcción histórica, teórica y crítica que posteriormente recoge estos esfuerzos las tiene también como voceras ya que, al menos en los casos de Plá y Blinder, sin abandonar nunca la plástica, desarrollaron interesantes y fructíferas carreras en la investigación, además de ser reconocidas como formadoras de generaciones posteriores en muchas de estas áreas.

De hecho, el **Grupo Arte Nuevo**, responsable de la muestra que inicia la **Semana** es mayoritariamente femenino. "Lo formaron, de entrada, cuatro; yo -me pongo por delante por derechos de edad- Olga Blinder, Lili del Mónico y [Juan] Laterza Parodi (...) Enseñada se nos acercaron con propósito solidario más o menos concreto, otros"¹⁸.

No es posible pasar por alto que, el nacimiento de este foco de subversión cultural, coincide con otro hecho histórico determinante de la historia paraguaya, como es el golpe de Estado de Alfredo Stroessner. "El arte significó en este contexto un foco



Olga Blinder. "Sj (madre)". Xilografía 1963.



Leonora Carrington. "Nigromante". Boceto preparatorio, s/f.

de liberación como también un elemento de riesgo: Fueron meses y años de actividad asombrosa (...) en los cuales (...) el fervor, nacido de la convicción de que a la par que se estaba haciendo algo que la cultura nacional necesitaba desesperadamente, se hacía también algo por la salvación individual de los artistas, afrontó y enfrentó situaciones (...) riesgosas¹⁹.

No las querían ahí, en el lugar de visibilidad que supieron ganar y se los mostraron con desvalorización y omisión. El **GAN** no fue admitido en ninguna sala y tuvo que exponer en las vidrieras de la calle Palma. Las obras eran descalificadas como mamarrachos. No importó, algo se había quebrado, las generaciones futuras lo sabrían ver,

incluso en la preferencia de las maestras por los soportes humildes.

Josefina, imperturbable a las voces hostiles, sigue en lo suyo: "estuvo desde los inicios preocupada por expresar contenidos locales a través de una alerta actitud renovadora"²⁰ y a la experimentación alfarera, agregará el grabado inspirado en la técnica textil del ñandutí.

Olga también destaca, entre otras áreas, como grabadora, y usa la xilografía, el trazo duro, la herida en el material, como vehículo de expresión y de denuncia. La compilación de este trabajo de diversas épocas se expone en 1989. En el decir de Roa Bastos: "(...) la mano de la grabadora, como en un ritual de rescate y liberación (...) ha acercado

a nuestros ojos, esta sucesión de relámpagos sombríos, esta convocación de la memoria colectiva, este pacto indestructible entre la vida y la muerte para que la vida continúe y nazca lo nuevo que debe nacer"²¹ [9]

1 Es Griselda Pollock la que dirige la mirada hacia el hecho de que no exista el equivalente femenino para el término "vieux maître" en la Historia del Arte tradicional.

2 Julia Ariza se refiere en particular a artistas argentinas, pero el concepto se puede extender a otras geografías.

3 Amparo Serrano de Haro. "Mujeres en el arte, espejo y realidad". Plaza Janés Editores. Barcelona 2000, pag 46.

4 Para un abordaje más profundo sobre el alcance teórico del tema ver: "En construcción: la difícil inclusión de las artistas mujeres en la Historia del Arte". La Pupila N°17. Abril del 2011.



BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

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

FABRICAMOS: Acrílicos - Témperas - Pasteles Secos - Pasteles Óleo - Tintas - Tinta China - Crayones.

VENDEMOS: Óleos de varias calidades - Lápices de escribir, de dibujo - Acuarelas - Papeles - Cartulinas - Pinceles -



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

- 5 May Lorenzo Alcalá. "Norah Borges, la vanguardia mascarada". Eudeba. Bs.As. 2009, introducción.
- 6 La prof. Francisca Llandó Pol la señala como la primer influencia vanguardista en Palma de Mallorca. F. Llandó, "Norah Borges i l'experiència de l'avantguarda". Conferencia para la UIB, Noviembre 2011.
- 7 Término que el cortejante Guillermo de la Torre usó en su correspondencia de la década del veinte para referirse a Norah.
- 8 Sin ir más lejos, José Pedro Argul, plantea su duro dictámen en su "Proceso de las artes plásticas en el Uruguay": "las jovencitas que llenan y desbordan los talleres de la Escuela Nacional de Bellas Artes aprenden la lección de que el estudio del arte es algo más que un simple pasatiempo y discretamente desertan de sus filas".
- 9 Revista Alfár Nro. 67. En el mismo número se publican estampas de Maruja Mallo.
- 10 Dicho sea de paso, Suzanne Valadon fue una

- pintora francesa de fines del siglo XIX que logró trascender su realidad de hija de lavandera, modelo y madre soltera para convertirse en una artista aceptada dentro del medio y miembro de la Société Nationale des Beaux-Arts desde 1894.
- 11 Arriza, Julia. "El rol de la prensa ilustrada en la fortuna crítica de artistas mujeres argentinas". Trabajo preparado para presentar en el Congreso 2010 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Toronto, Canadá. Octubre 2010.
- 12 "À propósito da exposição Malfatti. ¿Paranóia ou mistificação?", publicada el 20 de diciembre de 1917.
- 13 Luís Antônio Giron y Fernando Granato, "Quinteto apaixonado", revista Época, versión digital. http://epoca.globo.com/especiais_online/2002/02/especial22/quinteto.html.
- 14 Fragmentos de textos de correspondencia de Tarsila citados por Isabel Durán en la Guía didáctica

- de la exposición "Tarsila do Amaral". Fundación Juan March. Febrero 2009. La primera muestra individual de la artista en España.
- 15 Jorge Schwart "Tarsila y Oswald en la sabia pereza solar". Ensayo para el catálogo de la mencionada exposición.
- 16 Tarsila do Amaral "Confesión general", Catálogo de la exposición retrospectiva "Tarsila 1918-1950". San Pablo, Museo de Arte Moderno, diciembre de 1950.
- 17 Josefina Plá. "Grupo Arte Nuevo. Génesis, obra y significado". Ediciones IDAP, Asunción 1983.
- 18 Josefina Plá. Op. Cit. Pag. 246.
- 19 Josefina Plá. Ibidem.
- 20 Ticio Escobar. "La interpretación de las artes visuales en el Paraguay". Editorial Servilibro. Asunción 2007, pag. 428.
- 21 Augusto Roa Bastos. "Los años despiadados". Sobre obra grabada de Olga Blinder. Asunción. Abril 1989.

EUROPEAS HECHIZADAS

La construcción histórica tradicional relata siempre el periplo migratorio desde América Latina hacia Europa en una suerte de camino lineal donde los artistas, generalmente jóvenes, generalmente hombres, buscan en el Viejo Continente la apertura estética y mental que no encuentran en las anquilosadas aldeas que los vieron nacer. Sin embargo, estas "leyendas originarias", aún partiendo de circunstancias reales, tienden a interesados desenfocos en lo que hace a la importancia puesta sobre ciertos elementos de la realidad frente a otros. En este sentido y menos estudiada, pero no por eso inexistente, es que encontramos la retroalimentación de influencias y la huella que estos Latinoamericanos dejaron en Europaⁱ, así como al análisis de casos (minoritarios en número, sin duda, de profundas consecuencias para el país de recepción, de acuerdo, pero ineludibles también para la trayectoria del artista en cuestión) de creadores europeos que hacen el viaje, personal y artístico, inverso. Los autores parecen enfocarse en las aciagas circunstancias de las Guerras Mundiales como favorecedoras de este intercambio, o a la Guerra Civil Española, que también apuró exilios, más que a búsquedas premeditadas, pero nuevamente, es solo una forma de mirar el proceso. Si atendemos, por ejemplo a la participación de pintores y escritores, españoles en su mayoría pero no en exclusividad, en publicaciones latinoamericanas, el intercambio de correspondencia, la concreción de proyectos conjuntos, la elección del destino de exilio parece menos accidental y precipitado.

En este juego de idas y vueltas, fueron muchas las mujeres que entre las décadas de 1930 y 1950 siguieron su sino, definitiva o provisoriamente, bajo la Cruz del Sur. La lista es amplia, es virtuosa y además recorre el continente: aunque con diferencia generacional, nos encontramos a las alemanas Carla Witte y Luisa Richter, radicadas en Uruguay y Venezuela respectivamente, la suiza Lili del Mónico, también integrante activa del grupo *Arte Nuevo* paraguay, la portuguesa Helena Vieira Da Silva trabajando en Brasil, la española Maruja Mallo exiliada en Argentina, hasta que el advenimiento del peronismo la lleva a buscar nuevos horizontes y parte hacia Estados Unidos. La selección adolece de las mismas perversiones que

el resto de la antología: limitada e injusta, pero hasta cierto punto representativa. Sin embargo, dos de los arraigos más interesantes, son los protagonizados por la inglesa Leonora Carrington y la española Remedios Varo, que compartieron amistad, intereses y destino desde su arribo al tumultuoso y fermental ambiente del México de los años cuarenta. El México de Diego Rivera y Frida Khalo, de la exaltación de la "mexicanidad" y del muralismo, que las recibiría no sin ciertos reparos, desconfiado quizás de la libertad estética de estas europeas difíciles de encasillar. Es que las emigradas no son unas novatas, por el contrario, dominan plenamente su oficio cuando llegan al país: abrevaron en la fuente del surrealismo y conocen sus reglas pero no temen torcerlas con irreverencia hacia los manifiestos. Además, las sucesivas pérdidas las han vuelto demasiado fuertes como para amedrentarse de esta tibia recepción. Leonora tiene solo veintiséis años cuando, en 1944, se encuentra instalada en el país, pero el aura de intensidad marca una vida que incluso se acercó a los umbrales de la locura al fin de su estadía en Europa, destrozada por la guerra y el arresto de su amado Max Ernst. Su destino podría haber sido similar al del Camille Claudel, con quien comparte suerte al ser internada en un manicomio por su familia, harta de lidiar con su conducta marginal, pero ella logra sobreponerse. El desborde mexicano será su cura y desbordada abrirá un amplio y fructífero periplo creativo que solo culminará con su muerte, el año pasado, a sus noventa y cuatro años. Remedios es mayor, quizás más calma y llega unos años antes a México, pero el resultado es similar: se verá subyugada por las culturas precolombinas, pero también la magia y los rituales vinculados a la cotineaneidad, encontrando "en la cultura mexicana (...) una especie de casa de las afinidades donde sentirse a gusto"ⁱⁱ. Esta delicada sociedad creativa se mantendrá hasta la inesperada muerte de Remedios en 1963. Leonora seguirá soñando por las dos por casi cincuenta años más.

i Se refiere al respecto la conferencia de de Juan Manuel Bonet, "Las vanguardias en el Río de la Plata y sus conexiones españolas". MNAV. 1 de noviembre de 2011. En la misma, hace referencia a Norah Borges y su periplo "ultraísta". Puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=DRQojZDCLw4>.

ii Estrella de Diego. "Remedios Varo". Ed. Fundación MAPFRE Pag 74.

Las paradojas del arte político

Jacques Rancière (Argel, 1940) es un filósofo francés, profesor de política y de estética, hoy emérito de la Universidad de París VIII. El siguiente texto es el fragmento de un ensayo de su autoría titulado “*Las paradojas del arte político*” cuya versión original inglesa apareció en la revista *Art Forum* (XLV, No. 7, marzo de 2007) y que fuera publicado junto a otras conferencias suyas en el compilado “*El espectador emancipado*” (Manantial, Buenos Aires, 2010).

| Jacques **Rancière**

Pasado el tiempo de la denuncia del paradigma modernista y del escepticismo dominante en cuanto a los poderes subversivos del arte, se ve nuevamente afirmada, aquí y allá, su vocación de responder a las formas de la dominación económica, estatal e ideológica. Pero también se ve esta vocación reafirmada adoptar formas divergentes, incluso contradictorias. Algunos artistas transforman en estatuas monumentales los íconos mediáticos y publicitarios para hacernos tomar conciencia del poder de esos íconos sobre nuestra percepción, otros entierran silenciosamente monumentos invisibles dedicados a los horrores del siglo; los unos se atienen a mostrarnos los “sesgos” de la representación dominante de las identidades subalternas, otros nos proponen afinar nuestra mirada ante imágenes de personajes de identidad flotante o indescifrable; algunos artistas hacen las banderas y las máscaras de los manifestantes que se alzan contra el poder mundializado, otros se introducen, bajo identidades falsas, en las reuniones de los grandes de este mundo o en sus redes de información y de comunicación; algunos hacen en los museos la demostración de nuevas máquinas ecológicas, otros colocan en los suburbios en dificultades pequeñas piedras o discretos signos de neón destinados a crear un medio ambiente nuevo, detonando nuevas relaciones sociales; uno traslada a los barrios desheredados las obras maestras de un museo, otros llenan las salas de los museos con desechos que dejan sus visitantes; uno les paga a trabajadores inmigrantes que demuestren, cavando sus propias tumbas,

la violencia del sistema salarial, otra se hace cajera de supermercado para comprometer el arte en una práctica de restauración de los lazos sociales. La voluntad de repolitizar el arte se manifiesta así en estrategias y prácticas muy diversas. Esta diversidad no traduce solamente la variedad de los medios escogidos para alcanzar el mismo fin. Testimonia además una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte. Sin embargo, estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado un cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformar en práctica social, etc. En el término de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esta tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del atelier o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a sí mismo como elemento de ese sistema. Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible. La “política del arte” se ve marcada así por

una extraña esquizofrenia. Artistas y críticos nos invitan a situar el pensamiento y las prácticas del arte en un contexto siempre nuevo. De buena gana nos dicen que las estrategias artísticas han de ser enteramente repensadas en el contexto del capitalismo tardío, de la globalización, del trabajo posfordista, de la comunicación informática o de la imagen digital. Pero continúan validando masivamente modelos de eficacia del arte que han sido estremecidos tal vez un siglo o dos antes de todas estas novedades. Me gustaría pues invertir la perspectiva habitual y tomar distancia histórica para plantear estas preguntas: ¿a qué modelos de eficacia obedecen nuestras expectativas y nuestros juicios en materia de política del arte? ¿A qué época pertenecen esos mismos modelos? Así que voy a trasladarme a la Europa del siglo XVIII, al momento en que el modelo mimético dominante fue impugnado de dos maneras. Ese modelo suponía una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben resultan afectados. Así, se suponía que la escena teatral clásica era un espejo de aumento en el que los espectadores eran invitados a ver, bajo las formas de la ficción, los comportamientos de los hombres, sus virtudes y sus vicios. El teatro proponía lógicas de situaciones a reconocer para orientarse en el mundo y modelos de pensamiento y de acción a imitar o evitar. El *Tartufo* de Molière enseñaba a reconocer y odiar a los hipócritas, el *Mahoma* de Voltaire

La Libertad guiando al pueblo. Eugène Delacroix, 1830. Óleo sobre lienzo. 260x 325 cm. Museo del Louvre, París.



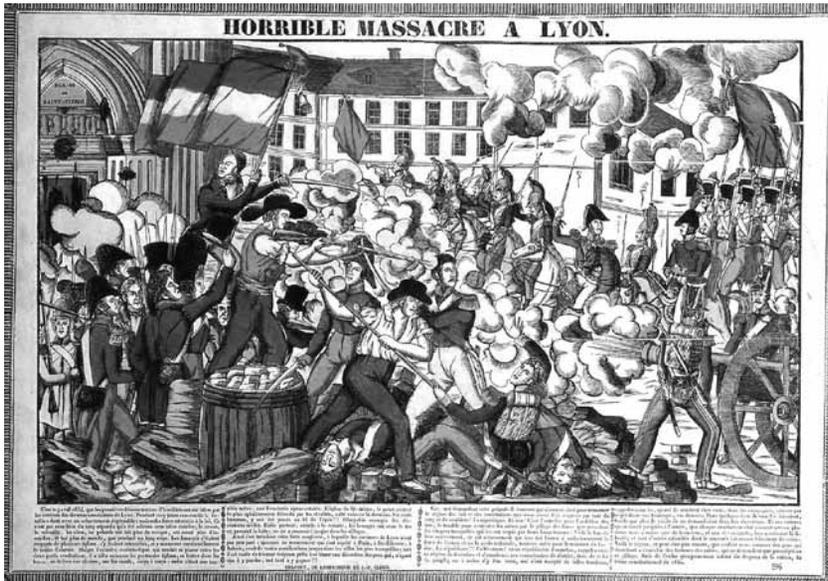
o el *Nathan el sabio* de Gotthold Lessing, a evitar el fanatismo y amar la tolerancia. Esta vocación edificante está aparentemente lejos de nuestras maneras de pensar y de sentir. Y sin embargo la lógica causal que la subtiende sigue siéndonos muy próxima. De acuerdo con esta lógica, lo que vemos -sobre el escenario de teatro, pero también en una exposición fotográfica o en una instalación-, son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad de un autor. Reconocer esos signos es involucrarse en una cierta lectura de nuestro mundo. Y esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor. Llamemos a esto el modelo pedagógico de la eficacia del arte. Este modelo continúa marcando la producción y el juicio de nuestros contemporáneos. Seguramente ya no creemos más en la corrección de las costumbres a través del teatro. Pero todavía nos gusta creer que la representación de los colonizados por el colonizador nos ayudará a desbaratar, hoy, las trampas de la representación dominante de las identidades. Por lo demás, este modelo fue cuestionado ya en la década de 1760, y de una manera doble. La primera es la de un ataque frontal. Pienso en la *Carta* [a D' Alembert] *sobre los espectáculos* de Rousseau y en la denuncia que se halla en el corazón de ese texto: la de la pretendida lección de moral de *El misántropo* de Molière. Más allá del proceso a las intenciones de un autor, su crítica indicaba algo más fundamental: la ruptura de la línea recta supuesta por el modelo representa-

tivo entre la performance de los cuerpos teatrales, su sentido y su efecto. ¿Molière le da la razón a la sinceridad de su misántropo contra la hipocresía de los mundanos que lo rodean? ¿Le da la razón a su respeto de las exigencias de la vida en sociedad contra su tolerancia? Aquí, una vez más, el problema aparentemente superado es fácil de transponer a nuestra actualidad: ¿qué esperar de la representación fotográfica, sobre los muros de las galerías, de las víctimas de tal o cual empresa de liquidación étnica? ¿La revuelta contra sus verdugos? ¿La simpatía sin consecuencias por aquellos que sufren? ¿La rabia contra los fotógrafos que hacen de la desgracia de las poblaciones la ocasión de una manifestación estética? ¿O bien la indignación contra su mirada cómplice que sólo ve en esas poblaciones su estatuto degradante de víctimas?

La cuestión es indecible. No porque el artista haya tenido intenciones dudosas o una práctica imperfecta y no haya dado así con la fórmula correcta para transmitir los sentimientos y los pensamientos apropiados a la situación representada. El problema reside en la fórmula misma, en el presupuesto de un *continuum* sensible entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores. No es de asombrarse que el teatro haya sido el primero en ver la crisis, hace más de dos siglos, a un modelo en el que todavía hoy muchos plásticos creen o fingen creer: es que se trata del lugar en el que se exponen al desnudo los presupuestos -y las contradicciones- que

orientan una cierta idea de la eficacia del arte. Y no es nada sorprendente que *El misántropo* haya proporcionado la ocasión ejemplar para ello, puesto que su asunto mismo señala la paradoja. ¿Cómo podría desenmascarar el teatro a los hipócritas, si la ley que lo rige es la que gobierna el comportamiento de los hipócritas: la puesta en escena, a través de cuerpos vivientes, de los signos de pensamientos y sentimientos que no son los suyos? Veinte años después de la *Carta sobre los espectáculos*, un dramaturgo que todavía soñaba con el teatro como institución moral, Schilles, hacía su demostración teatral al oponer al hipócrita Franz Moor y su hermano Kart, en *Los bandidos* (*Die Räuber*), donde el segundo lleva hasta el crimen lo sublime de la sinceridad sublevada contra la hipocresía del mundo. ¿Qué lección esperar de la confrontación de dos héroes que, al actuar cada uno "conforme a la naturaleza", actúan como monstruos? "Los lazos de la naturaleza se han roto", declara Franz. La fábula de *Los bandidos* llevaba hasta su punto de ruptura la figura ética de la eficacia teatral. Disociaba los tres elementos cuyo ajuste se suponía que inscribía esa eficacia en el orden de la naturaleza: la regla aristotélica de construcción de las acciones, la moral de los ejemplos de Plutarco y las fórmulas modernas de expresión de los pensamientos y de los sentimientos mediante los cuerpos.

El problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo. Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste



Grabado anónimo. Primera mitad del siglo XIX. Museo de Historia de Lyon.

en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. Esto es lo que la polémica de Rousseau dejaba en evidencia. Pero inmediatamente ponía en cortocircuito el pensamiento de esa eficacia a través de una muy simple alternativa. Pues lo que ella opone a las dudosas lecciones de moral de la representación es, simplemente, el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva. Opone al público de los teatros, el pueblo en acto, la fiesta cívica en la que la ciudad se presenta a sí misma, como lo hacían los efebos espartanos celebrados por Plutarco. Rousseau retomaba así la polémica inaugural de Platón, oponiendo a la mentira de la mimesis teatral la mimesis correcta: la coreografía de la ciudad en acto, movida por su principio espiritual interno, cantando y danzando su propia unidad. Este paradigma designa el lugar de la política del arte, pero es para enseguida sustraer el arte y la política juntos. Sustituye la dudosa pretensión de la representación de corregir las costumbres y los pensamientos por un modelo archiético. Archiético en el sentido de que los pensamientos ya no son objeto de lecciones llevadas adelante por cuerpos e imágenes representados, sino que son encarnados directamente en comportamientos, en modos de ser la comunidad. Este modelo archiético no ha cesado de acompañar lo que nosotros llamamos modernidad, como pensamiento de un arte devenido en forma de vida. Ha

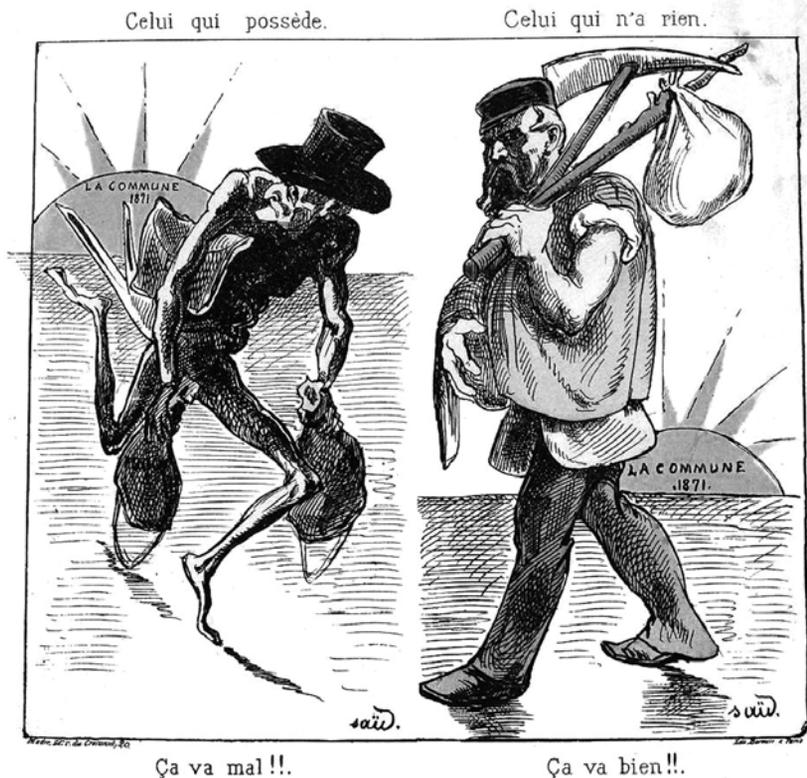
tenido sus grandes momentos en el primer cuarto del siglo XX: la obra de arte total, el coro del pueblo en acto, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico. Hemos dejado esas formas muy atrás. Pero lo que nos sigue siendo próximo es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando el espectador en actor, de la performance artística que saca el arte del museo para hacer de él un gesto en la calle, o anula, en el interior mismo del museo, la separación entre el arte y la vida. Lo que se opone, entonces, a la incierta pedagogía de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética. Esta polaridad entre dos pedagogías define el círculo en el que a menudo se encuentra encerrada hoy una buena parte de la reflexión sobre la política del arte. Por lo demás, esta polaridad tiende a oscurecer la existencia de una tercera forma de eficacia del arte, que merece, propiamente hablando, el nombre de eficacia estética, pues es propia del régimen estético del arte. Pero se trata de una eficacia paradójica: es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización. Este punto amerita algún esclarecimiento. La "distancia" estética, en efecto, ha sido asimilada, por una cierta sociología, a la contemplación estática de la belleza, la cual escondería los fundamentos sociales de la producción artística y de su recepción y así contrariaría la conciencia crítica de la realidad y los medios de actuar en ella. Pero esta crítica pasa por

alto aquello que constituye el principio de esta distancia y de su eficacia: la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad. Esta disyunción se puede emblematicar, en la época en que Rousseau escribía su *Carta sobre los espectáculos*, por la descripción que hace Winckelmann de la estatua conocida como el *Torso del Belvedere*. La ruptura que opera este análisis en relación con el paradigma representativo reside en dos puntos esenciales. En primer lugar, esa estatua está desprovista de todo lo que, en el modelo representativo, permitía definir al mismo tiempo la belleza expresiva de una figura y su carácter ejemplar: carece de boca para entregar un mensaje, de rostro para expresar un sentimiento, de miembros para ordenar o ejecutar una acción. Pero Winckelmann decidió no obstante hacer de ella la estatua del héroe activo entre todos los héroes, Hércules en reposo, recibido después de sus trabajos en el seno de los dioses. E hizo de ese personaje ocioso la representación ejemplar de la belleza griega, hija de la libertad griega—libertad perdida de un pueblo que no conocía la separación entre el arte y la vida—. La estatua expresa pues la vida de un pueblo como lo hace la fiesta de Rousseau, pero ese pueblo está sustraído de allí en más, presente únicamente en esa figura ociosa, que no expresa ningún sentimiento y no propone ninguna acción a imitar. Ese es el segundo punto: la estatua es sustraída a todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva. La descripción de Winckelmann delineaba así el modelo de una eficacia paradójica, que pasa, no por un suplemento de expresión o de movimiento, sino al contrario por una sustracción—por una indiferencia o una pasividad radical—, no por un arraigo en una forma de vida sino por la distancia entre dos estructuras de la vida colectiva. Es esa paradoja que Schiller iba a desarrollar en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* definiendo la eficacia estética como aquella de una suspensión. El "instinto de juego" propio de la experiencia neutraliza la oposición que caracterizaba tradicionalmente al arte y su arraigo social: el arte se definía por

"Es necesario decretar el derecho al trabajo...nada más, y nada menos". E. Vermerch, 1871.

la imposición activa de una forma a la materia pasiva, y este efecto lo ponía en concordancia con una jerarquía social en la que los hombres de la inteligencia activa dominaban a los hombres de la pasividad material. Para simbolizar la suspensión de esta concordancia tradicional entre la estructura del ejercicio artístico y la de un mundo jerárquico, Schiller describía no ya un cuerpo sin cabeza sino una cabeza sin cuerpo, la de la *Juno Ludovisi*, caracterizada también ella por una radical indiferencia, una ausencia radical de preocupación, de voluntad y de fines, que neutralizaba la oposición misma entre actividad y pasividad.

Esta paradoja define la configuración y la "política" de lo que yo llamo régimen estético del arte, en oposición al régimen de la mediación representativa y al de la inmediatez ética. La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado. La estatua de la que nos hablan Winckelmann o Schiller ha sido la figura de un dios, el elemento de un culto religioso y cívico, pero ya no lo es. Ya no produce ninguna corrección de las costumbres ni movilización de los cuerpos. Ya no se dirige a ningún público específico, sino al público anónimo indeterminado de los visitantes de museos y lectores de novelas. Les es ofrecida, de la misma manera que puede serlo una Virgen florentina, una escena de taberna holandesa, una fuente de frutos o un puesto de pescados; de la misma manera en que lo serán más tarde los *ready-made*, las mercancías transformadas o los afiches despegados. De allí en más, esas obras están separadas de las formas de vida que habían dado lugar a su producción: formas más o menos míticas de la vida colectiva del pueblo griego; formas modernas de la dominación monárquica, religiosa o aristocrática que otorgaban a los productos de las bellas artes su finalidad. La doble temporalidad de la estatua griega, que en adelante es arte en los museos porque no lo era en las ceremonias cívicas de antaño, define una doble relación de separación y de no-separación entre el arte y la vida. Debido a que el museo -entendido no como simple edificio sino como forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad- se ha constituido alrededor de la estatua des-



afectada, más tarde podrá acoger cualquier otra forma de objeto desafectado del mundo profano. Es por eso también que podrá prestarse, en nuestros días, a acoger modos de circulación de información y formas de discurso político que intentan oponerse a los modos dominantes de la información y de la discusión sobre los asuntos comunes. La ruptura estética ha instalado una singular forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Se puede decir de otra manera: la eficacia de un disenso. Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de lo sensorial. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos. La política es la actividad que

configura los marcos sensibles en el seno de los cuales se define objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden "natural" que destina a los individuos y los grupos al comando de la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término "policia". La política es la práctica que rompe ese orden de la policia que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes. Como Platón nos enseña a *contrario*, la política comienza cuando hay ruptura en la distribución de los espacios y de las competencias -e incompetencias-. Comienza cuando seres destinados a habitar en el espacio visible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, u oír como palabra que discute acerca de lo común aquello que solo era oído como ruido de los cuerpos. Si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adap-

tación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales. Las producciones artísticas pierden en ello su funcionalidad, salen de la red de conexiones que les proporcionaba una finalidad, anticipando sus efectos; ellas son propuestas en un espacio-tiempo neutralizado, ofrecidas igualmente a una mirada que se halla separada de toda prolongación sensorio-motriz definida. Lo que resulta de ello no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un *habitus*. Al contrario, es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia. Es así como la estatua del torso, mutilada y privada de su mundo, emblematiza una forma específica de relación entre la materialidad sensible de la obra y su efecto. Nadie ha resumido mejor esta relación paradójica que un poeta que sin embargo se ocupó muy poco de política. Pienso en Rilke y en un poema que

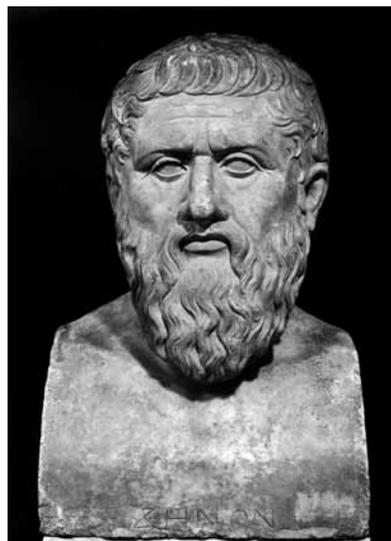
consagra a otra estatua mutilada, el torso arcaico de Apolo, y que termina así:

**No hay ningún lugar ahí
Que no te vea: debes cambiar tu vida.***

La vida debe ser cambiada porque la estatua mutilada define una superficie que "mira" al espectador desde todas partes, dicho de otro modo, porque la pasividad de la estatua define una eficacia de un género nuevo. Para comprender esta proposición enigmática, quizás haya que volver la atención hacia otra historia de miembros y de mirada que transcurre en otro escenario. Durante la revolución francesa de 1848, un diario revolucionario obrero, *Le Tocsin des travailleurs*, publica un texto aparentemente "apolítico", la descripción de la jornada de trabajo de un obrero carpintero, ocupado en entarimar una habitación por cuenta de su patrón y del propietario del lugar. Pero lo que hay en el corazón de esta descripción es una disyunción entre la actividad de los brazos y la de la mirada que sustrae al carpintero a esta doble dependencia.

"Creyéndose en casa, mientras no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición del lugar; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento detiene sus brazos y planea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas." (1)

Esa mirada que se separa de los brazos y corta el espacio de su actividad sumisa para insertar en él un espacio de libre inactividad es una buena definición de disenso, el choque de dos regímenes de sensorialidad. Ese choque marca una conmoción de la economía "policia" de las competencias. Apoderarse de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del "trabajo que no espera". Es romper la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen de la libertad de la mirada. Es por último apropiarse de esa mirada en perspectiva tradicionalmente asociada al poder de aquellos hacia quienes convergen las líneas de los jardines a la francesa y las del edificio social. Esta apropiación estética no se identifica con la ilusión de la que hablan los sociólogos como Bourdieu. Ella define la constitución de otro cuerpo que ya no está "adaptado" al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales. De modo que este texto "apolítico" no aparece por error en un diario obrero en tiempos de una primavera revolucionaria. La posibilidad de una



Platón. Museo del Vaticano. Sala de las Musas.

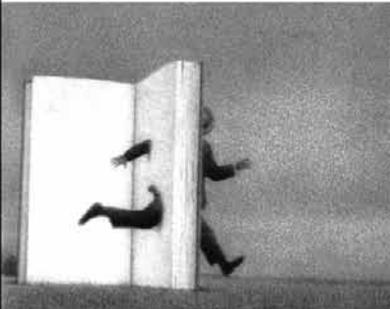
voz colectiva de los obreros pasa entonces por esa ruptura estética, por esa disociación de las maneras de ser obreras. Pues para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata, nos indica el mismo carpintero, de adquirir un conocimiento de la situación sino "pasiones" que sean inapropiadas para esa situación.

Lo que produce esas pasiones, esas conmociones en la disposición de los cuerpos no es tal o cual obra de arte sino las formas de mirada que corresponden a las formas nuevas de exposición de las obras, a las formas de su existencia separada. Lo que forma un cuerpo obrero revolucionario no es la pintura revolucionaria, ya sea revolucionaria en el sentido de David o en el de Delacroix. Es más bien la posibilidad de que esas obras sean vistas en el espacio neutro del museo, incluso en las reproducciones de las enciclopedias baratas, donde son equivalentes a aquellas que ayer narraban el poderío de los reyes, la gloria de las ciudades antiguas o los misterios de la fe. ■

* Il n'y a là aucun lieu
Qui ne te voie: tu dois changer ta vie.

1) Gabriel Gauny, *"Le travail à la tournée"*, en *Le Philosophe plébéen*, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, pp. 45 - 46.

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



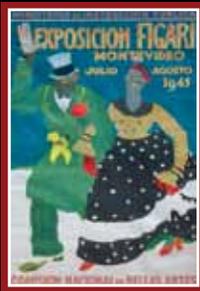
LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 2402 9017



DIANA SARAVIA
GALERÍA DE ARTE



La Marquería
CUADRERÍA

Carlos Quijano 1288 bis. | Tel. 2901 8401 | arte@dianasaravia.com.uy | www.dianasaravia.com.uy | Montevideo - Uruguay



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



Conozca nuestra nueva línea de productos de arte



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

GOYA LTDA. Justicia 1967
Tel: 24087668/ 24034916 - goyaltda@adinet.com.uy - www.goya.com.uy




Exposiciones del [cdF]

Resultados de los llamados anuales

[cdF SALA] Lunes a viernes de 10 a 19 hs. Sábados de 9.30 a 14.30 hs.



3 feb - 7 mar - Movida Joven



9 mar - 11 abr - Muestra homenaje / Plácido Añón



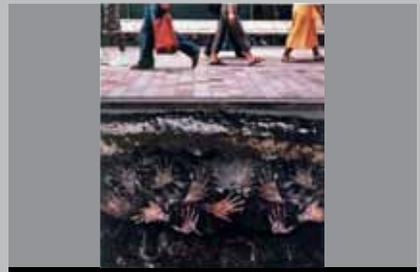
13 abr - 16 may - Iván Franco (UY)



18 may - 27 jun - Martín Estol (AR)



29 jun - 8 ago - Martín Atme (UY)



10 ago - 19 set - Benjamin De Brousse (FR)



21 set - 24 oct - Guillermo Giansanti (UY)



26 oct - 5 dic - Francilins Castelo Lial (BR)



7 dic - 6 feb - Julio Santos (BR) / Muestra Invitada

[cdF FOTOGALERÍA] SOLÍS

Buenos Aires esq. Bartolomé Mitre
Martes a domingo de 15 a 20 hs.



16 nov - 27 feb - Fernanda Amaral Chemale (BR)

[cdF FOTOGALERÍA] PRADO

Pasaje Clara Silva esquina Av. Delmira Agustini.
Acceso las 24 horas.



24 ago - 6 nov - Agustina Tierno (UY)

[cdF FOTOGALERÍA] PARQUE RODÓ

Pablo de María y Rambla Wilson
Accesible las 24 horas



19 oct - 12 dic - Daniel Ducci (BR)

Este año el jurado estuvo integrado por Álvaro Percovich por los participantes, Mariana Méndez por el CdF y Solange Pastorino por la Asociación de Amigos del CdF.

Desde el año 2002 el Centro de Fotografía -unidad perteneciente a la *División Información y Comunicación* de la *Intendencia de Montevideo*- se dedica a conservar, documentar, generar, investigar y difundir imágenes fotográficas de interés para uruguayos y latinoamericanos.

Entre otras actividades, custodia un acervo en permanente crecimiento, compuesto por aproximadamente 100.000 fotografías históricas, correspondientes al período 1840-1990, y 30.000 fotografías contemporáneas. En constante proceso de digitalización, las fotografías históricas están a disposición del público para su consulta y reproducción.

En la *Sala del CdF* -destinada exclusivamente a la exposición de fotografía- se exhibe la obra de autores contemporáneos de Uruguay y el mundo, además de fotografías pertenecientes al acervo del propio centro. El CdF también gestiona la *Fotogalería del Solís* -dedicada a las artes escénicas-, y tres *Fotogalerías a cielo abierto* ubicadas en *Parque Rodó*, *Prado* y *Ciudad Vieja*.