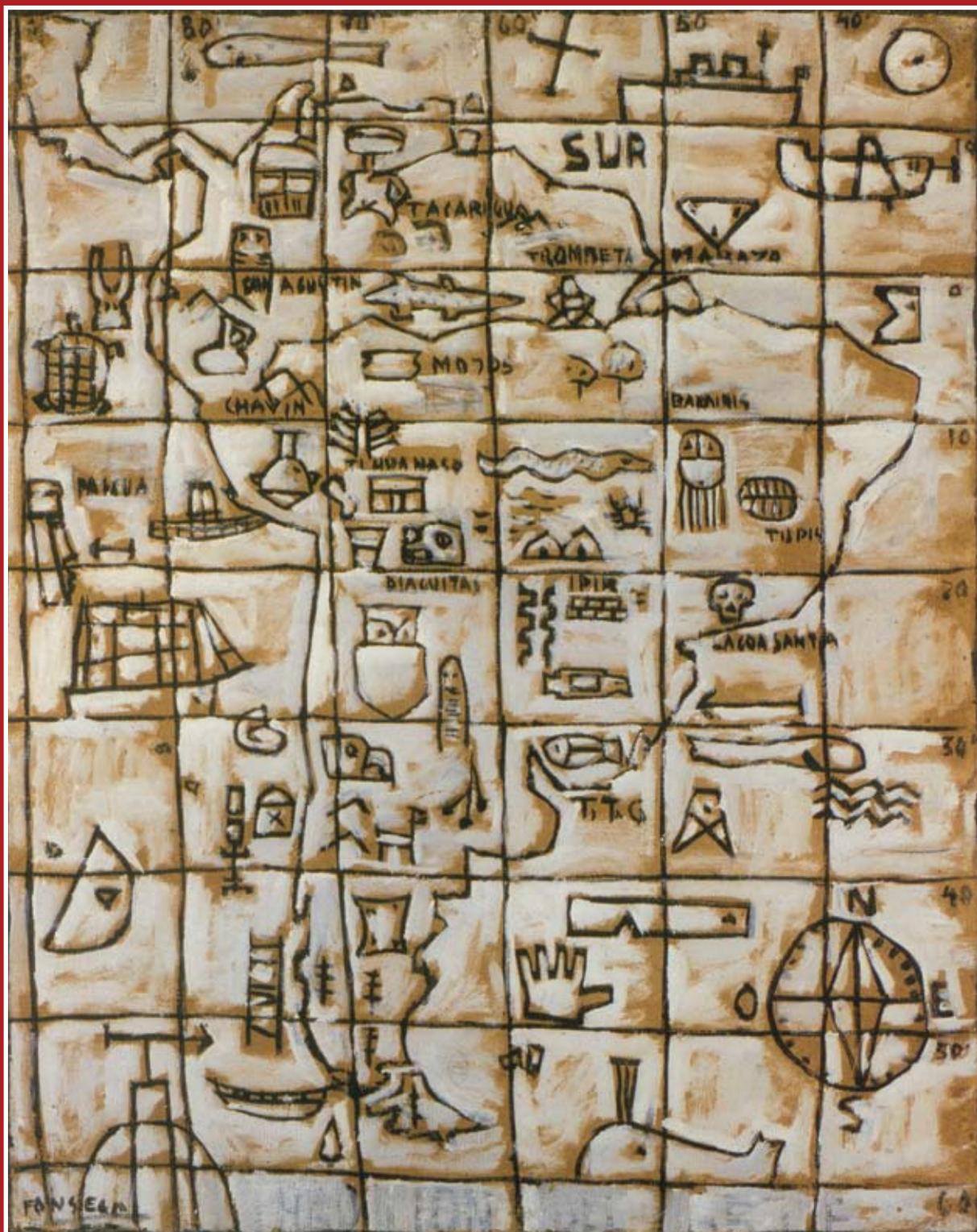


La Pupila

**Gonzalo Fonseca:** Entrevista a Natalia Montealegre /  
Lo nuevo, o la necesidad sistémica de la novedad /  
Guillermo Fernández / El ojo blindado: Barnices /  
Primitivismo: la entelequia etiquetada / Francisco Matosas /  
Artistas e impuestos / La intervención bailantera /  
Arte y fraude / Graffías



Gonzalo Fonseca. **Mapa de América del Sur.** Óleo sobre cartón, 100,8 x 79,5cm. 1950.

- 3 - Desafíos de futuro
- 8 - El arte y sus maestros: Guillermo Fernández
- 13 - El ojo blindado: Barnices
- 14 - Fonseca: las ruinas del futuro. Entrevista a Natalia Montealegre
- 18 - Primitivismo: la entelequia etiquetada
- 20 - Francisco Matosas: Un modernista catalán en Mercedes
- 23 - Artistas e impuestos
- 24 - En la frontera: La intervención bailantera
- 26 - Arte y fraude
- 30 - Graffías



Uruguay / Año 1/ N° 3 / Agosto 2008 / Ejemplar de distribución gratuita

## Staff / Colaboran en este número

### Joaquín Aroztegui

(Uruguay, 1943) Artista plástico, docente. Estudió en el Taller Torres García (1959/62); Jorge Nelson González (1963/68); Guillermo Fernández (1978); B. Bistes (1979). Pintor - grabador - docente). Integró Grupo Toledo Chico; Taller Cubo del Sur; S.U.A.P.; CUAP/AIAP (UNESCO).

### Mario Consens

(Uruguay, 1936). Licenciado en Ciencias Antropológicas de la UDELAR. Investigador arqueólogo, se especializó en arte rupestre con reconocida trayectoria mundial. Integra el Consejo de IFRAO en Melbourne; y es miembro académico de la RAWA (Academia Mundial de Arte Rupestre).

### Gerardo Mantero

(Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Editó "Guía de información cultural de Montevideo" junto a Mingo Ferreira. Participó como ilustrador y periodista en varias publicaciones nacionales. Es co-director y editor de la revista "Socio Espectacular".

### Luis Morales

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

### Inés Moreno

(Montevideo, 1959). Licenciada en Filosofía (UDELAR) Profesora de Filosofía (IPA). Asistente de la Sección de Estética del Instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Profesora de Estética en el IPA. Crítica de Artes Plásticas del periódico La diaria.

### Verónica Panella Osquís

(Montevideo, 1974). Artista plástica y alumna de Oscar Larroca. Ha participado en diversas muestras colectivas. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria.

### Arthur Perschak

(Montevideo, 1964). Licenciado en Sociología por la Universidad de la República (UdelaR) y coleccionista de arte uruguayo.

### Diego Recoba

(Montevideo, 1981). Estudiante de Letras. Ha realizado trabajos críticos sobre literatura uruguayo. Uno de ellos sobre el poeta Raúl Zaffaroni fue publicado en un trabajo por Pablo Rocca (2005). Colaborador en la sección Cultura de La Diaria.

### Carlos Rehermann

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

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy;

**Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.

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

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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, SALA DE EXPOSICIONES DEL MTOP, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUSEO ZORRILLA, SUBTE MUNICIPAL, CENTRO PLATAFORMA DEL MEC, CABILDO, LIBERTAD LIBROS, DODECÁ, O.R.T. Y UNIVERSIDAD CATÓLICA





## TransHotel

Traslados & Paseos



"Toda la oferta cultural de la región"

Exposiciones, eventos, ferias de arte, espectáculos, teatros, operas y mucho más. Pasajes aéreos, ferrys y traslados.

Av. 8 de Octubre 2252 - Teléfono: 402 9935\* - info@e-transhotel.com - www.e-transhotel.com

# Lo nuevo, o la necesidad sistémica de la novedad

En materia de políticas culturales se pueden visualizar puntos neurálgicos y problemáticas que requieren de trabajo y análisis. El escenario planteado por la fragmentación social, donde existen estudios y diagnósticos (como los que emergen del "Observatorio de políticas culturales" de la Facultad de Humanidades, dirigido por Hugo Achugar), o el manido tema de los medios de comunicación: un área de indudable relevancia que, más allá de las intenciones y declaraciones de jefes del Estado, no encuentra ninguna reforma de fondo que modifique su situación.

En Latinoamérica gobiernan diferentes partidos políticos de izquierda que están fuertemente condicionados en su accionar, tanto por factores internos como externos. Eso lleva, regularmente, a que caigan en contradicciones: por falta de consenso en los procedimientos, por asesoramientos erráticos y por omisiones iniciales que se quieren subsanar sobre la marcha. Algunas de estas variables incidieron para que el gobierno uruguayo, a través de las políticas del Ministerio de Educación y Cultura, haya determinado como uno de sus objetivos el apoyo a "lo nuevo", a la experimentación y a los jóvenes. En principio, esto parece loable, pero a poco de internarnos en el análisis de cómo se ha instrumentado, obliga a definiciones (que aluden a la historia del arte, a la política y a las pulsiones transversales de la contemporaneidad) que eviten confundir lo nuevo con la necesidad sistémica de la novedad.

Gerardo **Mantero**

## Desafíos de futuro

Jean-Paul Sartre decía: "El marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeño burgués, pero no puede explicar por qué todos los intelectuales pequeños burgueses no son Valéry". Ninguna teoría política ha podido explicar la complejidad del fenómeno artístico debido a su inasible esencia, su connotación psicológica y su función de espejo desinhibido de la condición humana. Es discutible que exista una teoría marxista referida a la cultura, pues según García Canclini, "Lo primero que debemos decir es que si hay una teoría marxista de la cultura no será la teoría de Marx sobre la cultura. Respecto a las cuestiones culturales, Marx realizó solo comentarios ocasionales; sobre todo, referidos a la literatura". Lo que sí ha incidido en la realidad cultural es el aporte de un conjunto de teóricos marxistas como Gramsci, Raymond Williams, Richard Hoggart, E.P. Thompson, Louis Althusser, Maurice Godelier y Pierre Bourdieu. En Uruguay, la influencia de la izquierda en los procesos culturales tuvo una notoria incidencia en la década del sesenta, fundamentalmente en el movimiento de los teatros independientes, que llevaron a cabo la idea de ser dueños de sus medios de producción



¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?

Richard Hamilton. 26 x 24,7 cm. Collage, colección particular. 1956

logrando construir teatros y comprar salas. En el contexto de las artes visuales, los sindicatos traducían las distintas corrientes ideológicas tradicionales de izquierda (Club de Grabado, por ejemplo). En la actualidad, existe un escenario que hubiera sido casi impensable hace algunos años: en la mayoría de los países de Latinoamérica gobiernan distintas izquierdas que se tienen que debatir entre la fidelidad a su matriz ideológica y las imposiciones del capitalismo y su hegemonía. En la actual coyuntura se podría decir que la diferencia ente la izquierda y la derecha pasa por la definición del papel del Estado. Para la izquierda, el Estado sigue siendo el gran asignador de recursos, ya que es el único que puede contemplar a quienes quedan en la vera del camino y que por su condición económica y social no son atractivos para la lógica del mercado. La politóloga Constanza Moreira explica: *"la izquierda post-guerra fría posee tres definiciones claves: una sobre la igualdad y la justicia social; otra sobre la democracia y los derechos políticos y una tercera sobre el lugar del Estado en la vida económica y social"*. Para la teoría liberal, inversamente, el mercado es el mejor asignador de recursos. Su propuesta es que el crecimiento económico genere un goteo que se derrame sobre las clases más sumergidas. Sin duda, las significaciones de estas dos variables -el Estado y el mercado- pautan las distintas tendencias políticas de uno y otro lado. También existen visiones dentro de la izquierda que demonizan el mercado, y otras que entienden que éste es un parámetro ineludible con el cual lograr alianzas público-privadas. En lo referente a las políticas culturales, el gobierno uruguayo progresista refleja contradicciones. Por un lado, instituye políticas erráticas, y por otro lado será el actor relevante del mayor logro que se podrá ostentar en este periodo: la inversión en infraestructura cultural (terminación de los complejos del SODRE y el Solís, El Galpón, y distintos proyectos en la periferia de la ciudad).

Más allá de la orientación ideológica de los futuros gobiernos, el escenario social con el que se van encontrar dista mucho de aquel que pautó la historia de nuestro proceso cultural, hijo de una clase media y de un sistema educativo extendido heredado del batllismo. En una oportunidad le preguntaron a José Batlle y Ordoñez por su opinión sobre la corrida de toros, y éste reafirmó su rechazo. En contrapartida, propuso: *"lo que podríamos hacer para construir un país modelo, es que la instrucción este enormemente difundida, que se cultiven las artes y las ciencias con honor"*. Un gran periodo de decadencia económica y social, surcada primero por la dictadura militar y por la crisis del 2001 luego, hicieron trizas una de las principales fortalezas de un país tradicionalmente integrador, en donde los ciudadanos de todas las clases sociales tenían acceso a una educación cualitativamente significativa. Por el contrario, la fragmentación social hiere y cambia radicalmente la interpretación de una realidad que desde la cultura hay que atender y entender. El estudio de Hugo Achugar al que hacemos referencia (*"Observatorio de Políticas Culturales"* *"Cultura en situación de pobreza"*), deja constancia de la precariedad social como parte de una realidad heterogénea que genera su propia cultura y obliga a pensar en la necesidad de instrumentar herramientas que contemplen la diversidad. Asimismo, esos mecanismos deben favorecer las posibles rutas de salida de la pobreza. Ante esta situación se plantea una de los grandes interrogantes que -más allá de las concepciones antropológicas- tiene que ver con la naturaleza y la definición de las manifestaciones que irrumpen desde la marginalidad. ¿Se puede imponer la visión tradicional e ilustrada sobre una sociedad que se ha modificado radicalmente? ¿Se debe renunciar a la metáfora del canto rodado?; esto es, al proceso por el cual el individuo (con acceso al conocimiento y enfrentado a fenómenos culturales) se

va puliendo de la misma manera que la piedra se transforma con el contacto con el agua, para lograr, en ese tránsito, una de las resultantes de mayor relevancia del desarrollo cultural, como es la capacidad de interrogarnos sobre nuestra realidad y su contexto. La comprensión del fenómeno de la pobreza es compleja e implica un diagnóstico desde donde se lo mire. *"Los pobres, tal lo vemos actualmente, son la resultante de una construcción social"*, según el fundador de la Sociología de la pobreza, George Simmel. Y continúa: *"la lucha contra la pobreza responde siempre a las necesidades de los no pobres"*. Cuando trasladamos estos dilemas al área de la cultura, Hugo Achugar reflexiona: *"No estoy afirmando el vale todo. Estoy hablando del derecho a que lo mío no sea despreciado, ni discriminado. Porque incluso lo vemos desde la música culta. Piazzolla, en un principio, era una inseminación, una contaminación determinada. Hoy en día Piazzolla es un valor incuestionable. Si no se habilita el desarrollo del otro, no hay posibilidad de cruces, hay una imposición de un modelo único"*. El tango se ha transformado en un ejemplo paradigmático por su carácter orillero, por su condición primaria de expresión de las clases marginadas, por nacer de una mixtura compuesta de los gauchos desterrados de los campos, de los emigrantes europeos expulsados por la revolución industrial de fines del siglo XVIII y las guerras posteriores, y de la emigración esclava venida del África ecuatorial con sus ritos religiosos y ritmos autóctonos. La *"Milonga"* tiene su origen africano: significa *"barahúnda"*, *"ruido"*, *"confusión"*. De ese escenario multirracial y ubicado en los burdeles (lugares de *"mala vida"*) o conventillos, nace el tango. *"Sólo sabemos que surgió entre el baile de los negros y el prostíbulo de arrabal, en medio de la miseria; que afirma el individualismo, la soledad, la introversión y exige recogimiento casi religioso para su disfrute. Y que no es triste, sino melancólica, que es diferente"* (Leopoldo Barrionuevo). Un largo proceso transforma

**el monitor plástico**  
 de Pincho Casanova  
 videoentrevistas  
 Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

**los sábados a las cinco por el canal 5**  
 TNU  
 repetición la madrugada de lunes a la una y treinta.

**25 artistas**  
**27 programas**  
**28 min c/u**  
**volúmenes 1, 2 y 3**  
**9 DVD**  
 colección en venta en museos y librerías  
 patrocinado por Fundación Itaú

el tango en una seña de identidad, impulsado desde el Estado y aceptado por todas las clases sociales. Sin embargo, existe un elemento determinante y diferenciador de estas dos realidades: el tango nace de la interacción de distintas corrientes étnicas, sin la incidencia actual de los medios de comunicación. Ello plantea interrogantes en cuanto la autenticidad del origen del fenómeno "plancha" o de la preferencia de un sector determinado de la sociedad por ciertos tipos de música "villera".

La influencia que ejercen los medios de comunicación es uno de los temas de mayor discusión y controversia de la contemporaneidad. Las distintas posturas responden a posicionamientos ideológicos y a teorías provenientes de estudiosos de un fenómeno que atraviesa transversalmente a toda la sociedad. Lo que no merece discusión alguna es el hecho de que las ondas son patrimonio de la humanidad y son administradas por los Estados. Tampoco merece discusión que la televisión tiene una creciente influencia en áreas tan sensibles como la educación y la cultura. Tradicionalmente, en Uruguay, los gobiernos han adjudicado las ondas con el requisito de que los permisarios tengan solvencia económica y financiera. Para la elección de los mismos, lo que prevaleció fue la patología social del amiguismo, con la consecuente complicidad del poder político que se traduce en contenidos que no incomodan al *establishment* de turno, más la imposición de la lógica dura del mercado: lo que "vende" es lo que se exhibe en la pantalla. Apelar a la responsabilidad social de los dueños de los canales es, por lo menos, iluso. Desde hace muchos años nuestras televisoras privadas son impudicamente repetidoras de los contenidos de la televisión argentina. En consecuencia, el Estado es el único que puede incidir en esta realidad de una programación corrosiva que hace crecer en espiral, sin límite aparente, contenidos que apelan a mostrar las miserias humanas, como la única e ineluctable visión de la realidad. Este gobierno, más allá de algunas declaraciones de jefes (la más reciente, la del Director de Cultura, Prof. Luis Mardones proponiendo que se grave con impuestos a la televisión chatarra), no ha logrado un cambio sustancial en el tema. Esas declaraciones desataron una serie de respuestas de los protagonistas de los medios, de la política y -por último- de los especialistas. Lo más preocupante fueron las opiniones provenientes de algunos legisladores del Frente Amplio (Carlos Gamou), que se escandalizaron por la posibilidad de que los intelectuales determinen "qué es o no es

la televisión chatarra", como si la misma no fuera un hecho objetivamente constatable. Esto demuestra, una vez más, la distancia y la incompreensión que se tiene del fenómeno cultural. Estos representantes de la ciudadanía no se irritan, con el mismo fervor, por la contradicción que se plantea entre los contenidos de la TV y los valores cívicos que se pretenden impartir desde el sistema educativo. Tampoco utilizan la misma energía para defender el derecho de muchos televidentes que están hartos de la misma metatelevisión (un solo programa que genera otros que lo comentan, con programas nacionales que, a su vez, reproducen los peores formatos porteños). Se ha planteado en hacerle pagar un gravamen a los canales así como disuadirlos haciéndoles tributar menos para que apoyen contenidos culturales y educativos; dirigir la publicidad de las empresas del Estado hacia los contenidos que estén de acuerdo con una política de comunicación

---

Sociedad que confunde la democratización de los contenidos con la chabacanería generalizada, la cultura con la gestión, o que transforma las herramientas del marketing y la publicidad en un fin en sí mismo.

---

determinada; fortalecer el canal oficial (algo al respecto se está haciendo con la programación y la infraestructura); crear nuevos canales que asocian lo público con lo privado a partir de la era digital que se avecina; y hasta se ha hablado de censura. Queda claro que la modificación de esta situación requiere de una gran voluntad política -aunada a soluciones técnicas y legales- que se anime a afrontar la lógica omnipotente de los permisarios. Existen ejemplos de experiencias, en el pasado y en el presente, que demuestran que para atacar las problemáticas de la desintegración social hay que desarrollar un accionar multifacético, donde la educación y la cultura son los pilares que sostienen y construyen las posibles soluciones a largo plazo. Y las artes visuales también pueden jugar un papel relevante: el formato del taller permite la búsqueda y la expresión desde las entrañas. Un buceo en zonas del inconsciente que, asociado a técnicas

concretas, puede obtener resultados que reflejen realidades propias. La televisión es un medio audiovisual y, como tal, sería uno de los ámbitos naturales para la difusión de las artes visuales. En estos momentos ya lleva varios años un esforzado y valioso espacio como **El Monitor Plástico** que, conjuntamente con algunos antecedentes en "TV Ciudad" (**La mano que mira**, por ejemplo), son proyectos que ejemplifican un matrimonio natural, y dejan en claro la potencialidad de un medio cuando es utilizado a favor de la cultura de un país. Estos desafíos de futuro también exigen de definiciones conceptuales que actúen como el basamento desde el cual se edifiquen las políticas adecuadas.

### Lo nuevo, o la necesidad sistémica de la novedad

*"Vivimos una era especial del arte, especial no por su revolución estilística, ni por su nuevo sentido de la verdad artística, ni siquiera por un nuevo sentido de la ironía de la existencia del arte, sino porque es la era de la compresión y dominio capitalista del arte".*

Donald Kuspit.

Cuando las actuales autoridades de la cultura expresan que la opción elegida es "la apuesta a la innovación, la experimentación y lo nuevo", generan un equívoco donde se dan cita las distintas interpretaciones de la historia del arte, la política, y las pulsiones transversales de la contemporaneidad. Desde una mirada que intente ubicar las potencialidades en un esquema social, se puede relacionar a la innovación y la creación con la cultura como su ámbito natural (aunque no exclusivo). En el mundo desarrollado, la cultura marca tendencias en el diseño, la industria y los comportamientos sociales. Luego, las expande a la periferia. Empero, cuando nos internamos en el tema específico del desarrollo del proceso del arte, el concepto de la innovación y lo "nuevo" cobra otros significados que implican desentrañar las claves que pautaron el pasaje de la modernidad a la posmodernidad (en un momento dominado absolutamente por la lógica capitalista con sus consecuentes sinergias, contradicciones y desigualdades). Otra variable a tener en cuenta es el proceso de una disciplina como las artes visuales que, a partir de un correlato histórico (la cultura se explica a partir del concepto de la *continuidad*, lo nuevo siempre remite a lo antiguo), ha tenido una serie de rupturas en la manera de interpretar el arte. Un ejemplo paradigmático y recurrente es el mítico



Marcel Duchamp, David Buren y Andy Warhol: tres artistas que provocaron un punto de inflexión en la forma de crear e interpretar el arte occidental.

urinario de Marcel Duchamp, presentado en el Salón de París en 1917; obra que desató una interminable serie de consideraciones. Boris Groys expresaba al respecto: *"La tensión interna entre el carácter profano del objeto, de la actitud, de la postura o del destino, junto con la reivindicación artística o teoría asociada con ello, es lo único que otorga un valor de la innovación, un valor que la distingue tanto respecto a la gran masa de arte no innovador, trivial y conforme de definición"*. Con este gesto, Duchamp inicia un camino de deconstrucción de la sacralidad del arte y el abandono del concepto de trascendencia universal del mismo, que va dejando paso a una etapa donde la expresión artística se interna en un relato de la vida. También fue una respuesta crítica a la concepción del arte como una mercadería de lujo (mercado que luego fagocitaría lo contestatario y la transgresión) y a la primacía de la estética burguesa por encima del concepto. Acerca de las vanguardias que siguieron reinterpretando a Duchamp, éste decía: *"Este neodadaísmo, que llaman Nuevo Realismo, Pop Art, Assemblage, etc., es un camino fácil basado sobre lo que hacía Dadá. Cuando descubrí los ready-made pensé en desalentar a la estética. En el neodadaísmo han tomado mis ready-made y les han encontrado belleza estética. Les tiré a la cara el portabotellas y el mingitorio como un desafío y ahora lo admiran por su belleza estética"*. En el periodo de posguerra se afianza el cambio de paradigma; cambio que hereda de la modernidad la autonomía con respecto a la religión y a la política. El "pop art" es un movimiento que oficia de bisagra entre el modernismo y el postmodernismo, y es allí donde se empiezan a decodificar

algunas de las claves para la comprensión del arte contemporáneo. El emblemático artista pop Richard Hamilton definía, en 1957, las condicionantes que debía poseer el verdadero arte moderno: *"las cualidades que se están buscando son popularidad, transitoriedad, deshechabilidad, ingenio, sexualidad, artimañas y atractivos. Debe ser de bajo costo, producida en masa, joven y resultar un Gran Negocio"*. En estos momentos se puede observar con meridiana claridad las coordenadas del funcionamiento del sistema hegemónico, cuya tendencia artística es el relato banal de la vida y hacer del otro un objeto. Pareciera que la tesis de Foucault, que sugiere la necesidad de hacer de sí mismo una obra de arte, fuera tomada al pie de la letra. Esta tendencia proviene de la década del sesenta. La diferencia es que antes se hacía como un gesto político para derribar el muro de la galería y en la actualidad se hace para no involucrarse en los debates políticos, pues *"el único poder que tenemos es sobre nosotros mismos"*. Desestimando toda incidencia social de los comportamientos, el cambio del axioma se puede graficar así: *"antes queríamos cambiar el mundo; ahora queremos cambiar de peinado"*. Esto tiene relación, aunque con distintos objetivos, con los videos de Sophie Calle, haciéndose pasar por una mucama en un hotel en Venecia. Allí, fotografió el interior de una de sus habitaciones, exhibió los cestos de basura, la ropa en desorden y las camas de los huéspedes. O cuando siguió en secreto hasta Italia a un desconocido que se le cruzó en París, o cuando filmó los últimos minutos de la vida de su madre. También tiene relación con algunos programas

televisivos que marcan grandes niveles de audiencia y que se ocupan de las intimidades de individuos dispuestos a todo por un minuto de fama. El paralelismo entre la obra de la artista francesa y la chatarra televisiva, está signado por la intrascendencia de mostrar la *nada* que funciona en el engranaje de la *novedad*, del impacto y del "punch" para alimentar a una sociedad que consume compulsiva y pasivamente todo lo que se le vende desde la góndola a la caja boba. Sociedad que confunde la democratización de los contenidos con la chabacanería generalizada, la cultura con la gestión, o que transforma las herramientas del marketing y la publicidad en un fin en sí mismo.

En el mundo desarrollado, los museos e instituciones culturales no escapan a las leyes del mercado. En los Estados Unidos se estudia el perfil y el gusto de los consumidores con el fin de satisfacer sus deseos. En este "escenario licuado" (al decir de Bauman), la transversalidad también se manifiesta en la mutación de las secuelas del sistema, donde las especulaciones consumistas mezclan la Biblia y el calefón. En una reciente nota publicada en el suplemento **ADN** de "La Nación", se daba cuenta de un proyecto que involucraba a "La New York Public Library (NYPL), el Museum of Modern Art (MOMA) y a la Metropolitan Opera en lugares de encuentro de solos y solas bajo la premisa *"no hay nada más sensual que acariciar la mente del otro"*. En esos recintos se encuentran semanalmente personas que van a buscar parejas, bajo la indulgente mirada de **Las señoritas de Avignon** (Picasso) y los perennes

horrores de **La partida** (Max Beckmann). La misma lógica impera en parte del arte contemporáneo, gobernado por la tríada directores de museo/ críticos/ curadores, quienes imponen las coordenadas de la fiesta. "El que queda afuera", al decir de Braga Menéndez, "sufre de impotencia sexual". La figura del curador oficia de un intermediario que legitima lo expuesto, al tiempo que el público deposita el disfrute en el curador. El filósofo austriaco Robert Phaller acuñó el término "interpasividad", para explicar este tipo de fenómenos. En un momento de crecimiento mundial de la economía, el "mercado de arte" también crece frenéticamente. Una de los elementos determinantes que explica la escalada de valores alcanzados en las subastas de Sotheby's y Christie's, (US\$ 140.000.00 por un Jackson Pollock, **Retrato de de Adela Bloch-Bauer** de Gustav Klimt en US\$ 135.000.000, **Niño con Pipa**, de Pablo Picasso, en US\$ 104.000.000) tiene que ver con la irrupción de coleccionistas provenientes de China, Rusia e India. Impera la lógica financiera que es impulsada a partir de nuevas modalidades, como los "hedge funds", un grupo de inversores que, además de invertir en el arte consagrado, apuestan al arte más reciente. Uno de los integrantes de estos *pools*, Steven Cohen, luego de comprar obras de Picasso y Warhol, se aventuró con una emblemática obra de Daniel Hirst: el tiburón flotando en formaldehído titulado **La imposibilidad física de la muerte en la muerte de alguien vivo** (Cohen pagó ocho millones de dólares por la obra. Luego de diez años de flotar en su nuevo hábitat, el escualo comenzó a pudrirse, lo que requirió de la intervención urgente del autor). Este comportamiento del mercado corresponde a las coordenadas del posmodernismo, según el teórico Boris Gorys: "este periodo no significa el final ni la superación de la Modernidad, sino, justamente al revés,

*su imposibilidad*". Exactamente en eso se diferencia la posmodernidad de la modernidad, que se encaminó "a la superación de lo antiguo, a la transgresión y el infringimiento de límites", o dicho con una palabra: a lo "nuevo". En esa dialéctica de lo antiguo ante lo nuevo, con la pretensión del abandono de los paradigmas de las utopías del pasado, es que se inscriben las siguientes preguntas: ¿qué valor tiene lo nuevo?, cuando la trasgresión se cotiza en la bolsa de valores, ¿qué hay detrás de la transgresión al sistema, si la primera es funcional a esta última? Y la misma pregunta hay que volver a resignificarla cuando la pulsión por lo nuevo se desarrolla en países periféricos como el nuestro, jaqueado por problemáticas endémicas que configura un contexto social dramático. Esa realidad transforma a las instituciones del arte local en pequeños bosquejos de las instituciones y agentes que gobiernan el arte en los países desarrollados. El arte siempre ha sido un espacio donde se examina el sentido de la verdad y donde existe una búsqueda -en algunos casos mística- sobre la esencia de la condición humana. En mayor medida, la contemporaneidad propone interpretaciones complejas que necesitan de intermediarios y de cursos de arte para entendidos, y que responden a normas de lógica económica y a la complacencia de una realidad que amplifica la brecha entre la fastuosidad y la miseria. Cuando la tendencia desembarca en nuestras costas, es determinada por dos variables: una, el efecto amortiguador característico de la sociedad uruguaya (el carácter pacato e introvertido de una sociedad aldeana inhibe la estridencia; no es sencillo encontrar manifestaciones artísticas que apelen a lo escatológico o lo pornográfico); la otra, el mercado no tiene la misma incidencia y el mismo peso que se puede constatar en el resto del mundo, con sus consecuencias contradictorias. Es decir, por un lado dificulta la dedicación y

el profesionalismo que involucra a todos los estamentos del arte (artistas, críticos, curadores, galerías pequeñas, museos que no pueden poseer grandes acervos y que se les dificulta ser incluidos en la agenda de las grandes muestras) y, por otro lado, esa falta de condicionamiento crea espacios de libertad, tanto para la creación como para la instrumentación de políticas que atiendan la particularidad (sin la necesidad de ser subsidiarias de realidades exógenas y sin dejar de ser un país abierto al mundo). Esta situación periférica, provinciana, es definida por Donald Kuspit como una oportunidad: "El arte provinciano es la búsqueda de lo auténticamente excéntrico: aquello que nunca puede reificarse como estilo glamoroso. Es único y a través de tal excentricidad es como el arte puede conservar el santuario de la alternativa, que es lo que creo que realmente pretendía la vieja concepción de vanguardista de él como la zona de oposición y rebelión". Lo nuevo, lo experimental, serán la resultante del desarrollo de la actividad expresiva. Naturalmente debe contar con el apoyo del Estado, pero sin necesidad de institucionalizarlo. Lo nuevo siempre se verá en la producción auténtica de artistas con obras que los represente en su singularidad intransferible, como individuos habitantes de un espacio mental y contextual único: el propio. Para un gobierno de izquierda es vital definir desde dónde se aborda la complejidad, sin esquivar definiciones ni caer en contradicciones ideológicas. Sin contraposiciones de una política pendular que oscile entre el apoyo a lo popular o a la frivolidad vestida con ropajes contemporáneos. Porque se peligró en caer en lo que Kuspit alerta: "**Hoy en día, bajo el capitalismo, el arte funciona socialmente como un baile de caridad, un beneficio ambiguo para los demás. Aquellos por los que se celebra el baile nunca son invitados a él**". ■

**Psicoterapia individual, de pareja, familiar**  
**Intervención en situaciones conflictivas**  
**Prevención, orientación, diagnóstico**  
**Apoyo a jóvenes desocupados**



**71 17638**

**ASISTENCIA PSICOLOGICA**  
**Desde 1998 con Socio Espectacular**  
**Desde 2008 bonificaciones a:**  
**estudiantes, tarjeta joven, jubilados**  
**Cinemateca e**  
**Instituto de Actuación de Montevideo**

**Consultas sin costo**

**Psicólogos de la Udelar y Federación Uruguaya de Psicoterapia**

# Una presencia que se resiste al olvido

Montevideo, 25 de Julio 1928 - Montevideo, 7 de Enero 2007

*"Soy convertido católico aunque apenas he podido rozar con mi trabajo los signos de la Fe. Desordenado lector pienso con Antonio Machado: Hoy es siempre todavía"*  
Guillermo Fernández<sup>1</sup>.



De izq. a der. y de arriba abajo: Guillermo Fernández, Sheila Henderson, Rodrigo Fló, Eduardo Espino, Javier Santamaría y Oscar Ferrando.  
Guillermo Fernández, lápiz sobre papel, 20 x 30 cm, circa 1990.

## Inés Moreno

Notable como pintor, dibujante y grabador, Guillermo Fernández fue además un entrañable maestro de varias generaciones de valiosos artistas uruguayos. Sin duda nos dejó una obra artística extraordinaria, pero como si eso no fuera suficiente, también dejó profundas y muy agudas reflexiones sobre los temas relacionados con el arte, particularmente la pintura, en su desarrollo histórico y en su situación presente. En los contenidos de sus conferencias, entrevistas y declaraciones, hay sobradas pruebas del profundo conocimiento de esa historia y de la claridad y lucidez de su pensamiento elaborado a lo largo de toda una vida con un "obstinado rigor" como apuntó Juan Fló, recordando, a pocos meses de su muerte, que en la concepción de Guillermo "el arte no es una expresión de talento, no es la búsqueda de novedades interesantes, ni es un mero solaz sensible. Que tiene un sentido más profundo y que ese sentido se revela en una historia de experiencia, y de acumulación de sabiduría". Es por tanto, una tarea obligada, el reunir su producción teórica y difundirla, lo cual será un aporte enormemente valioso para la reflexión estética en un momento particularmente crucial para el arte en general y la pintura en particular. Consideramos esta tarea el mejor homenaje para enriquecer tanto su memoria como nuestro propio presente. En lo inmediato, proponemos recordarlo, desde el afecto y el agradecimiento, con el testimonio de quienes han compartido, en diferentes épocas, la experiencia del taller de Guillermo; aprendiendo de prácticas y teorías a partir de obras y de vivencias, en contacto con un maestro que ha quedado, más que como una huella, como una fuerte presencia en todos ellos.

## PABLO BRUERA

Extraño a Guillermo. Tengo nostalgia de sus soliloquios de taller, cuando me hablaba pero parecía discutir con otros. Argumentaba con pasión la importancia de articular un lenguaje visual. A mí, un adolescente de 16 años, me maravillaba esa energía y compromiso con una idea. Crecí junto a él y conmigo creció mi admiración. Guillermo era muy sabio y muy generoso. Se obligaba a seguir estudiando, investigando, "calcando" a los maestros, interpretándolos, investigando con la caligrafía japonesa o árabe, siempre en búsqueda de formas de estructurar un discurso visual coherente y funcional. Ayudaba a todos a encontrar la mejor manera de organizar, de darle sentido y poesía a nuestros primeros esfuerzos. Como un alquimista nos revelaba secretos

en los cuadros que creíamos conocer, que pensábamos que habíamos visto. Guillermo nos enseñó a ver. Nos regaló un mundo nuevo. Extraño a Guillermo. Echo de menos su cercanía. Durante un año tuve mi taller vecino al de él. Estaba orgulloso de pertenecer a su vecindario, como si por las paredes algo de sus cualidades se me pudiera contagiar. Mientras fuimos vecinos no lo visité con obra para comentar, como tantas veces lo hice antes. Nuestros encuentros eran de vecinos, de amigos. Compartíamos un café, le invitaba un refresco a mi hijo de 2 años mientras lo alentaba a jugar con ceras y lápices. Era muy reticente a mostrar su trabajo, su gran sabiduría lo hacía ser muy crítico con sus obras. Cuando trabajaba en su obra lo hacía con los postigones entrecerrados, casi que ocultándose. Alguna vez me concedió el privilegio de ver alguna de las obras en las que trabajaba y la comentamos. Teníamos él la humildad y yo la soberbia suficiente como para analizar problemas del cuadro y comentar posibles soluciones. Solamente una vez visitó mi taller, accediendo a mi pedido. Yo preparaba una exposición de pinturas y esculturas con cajas de cartón. Le fui mostrando las piezas y las comentamos, me aconsejó y propuso soluciones a problemas que yo no había detectado, jugó conmigo a mover las aletas de las cajas de cartón, buscando tranquilizar alguna zona, mejorando el ritmo en otras, generando

armonía. Antes de irse me felicitó. Fue muy importante para mí, me dio mucha seguridad y fuerza en lo que me proponía mostrar. Extraño a Guillermo. Camino por la feria de arte de Basilea, entre sonidos de chequeras y olor a dinero. Hay de todo, porque todo se vende y se compra. Entre los últimos gritos de la moda, es difícil escuchar con atención la poesía de las buenas obras. Discuto con un organizador de la feria Art Cologne sobre las cualidades artísticas de derramar 100 kilos de chocolate líquido en el suelo. Conozco a dos estudiantes de historia del arte, a ellas tampoco les gusta el chocolate, al menos no derramado en el suelo. Me gustaría decirles que a miles de kilómetros hay un taller que vale la pena visitar, para sentir el placer de la poesía visual, para escuchar palabras con sentido, pero ese lugar ya no está. Extraño a Guillermo.  
(Barcelona, Julio 2008)

#### FLABIA FUENTES

Caminando por la calle Magallanes con mi amiguito Juan, hubo dos razones que nos hicieron parar en una ventana. A Juan le llamó la atención "la menen", el gato negro, a mí, el viejito que pintaba. Ambos quedamos trepados en la ventana hasta que el pintor nos la cerró. Pasaron los días y vi que entraba gente. Toqué timbre y le dije:  
- Quiero aprender a dibujar y pintar.  
¿Cuanto cuesta por mes?

- Venga el jueves con lápiz y papel. Me contestó.

Llegó el jueves. Cada jueves comenzaba a tomar conciencia de que ese viejito se estaba convirtiendo en un maestro. ¿Pero qué era lo que le acreditaba ser un maestro? Ante la necesidad del convencimiento y la necesidad de confirmar que no estaba delirando, empecé a concurrir a los museos a "leer". Es decir poner en práctica lo que me enseñaba, respetando lo que a mi ojo le interesaba, dándole participación a la percepción. Iba por la calle, caminando, en bicicleta, en ómnibus y leía. Me enfrentaba a un cuadro de Goya y podía leerlo. Miraba unas fotocopias de grabados de Honoré Daumier y leía. Miraba las pinacotecas de Toulouse - Lautrec y otros y las podía leer. Hacía un retrato al natural y lo leía, sin preocuparme por hacerlo igual. No tenía ninguna idea para dibujar o pintar y todo signo gráfico que aparecía en el plano, sabía que lo podía leer. Toda esta lectura visual que hacía la graficaba en un papel y se la llevaba cada jueves. Durante la noche del 31 de diciembre de 2005, apliqué un nuevo ejercicio insertando los anteriores. Tenía cartón, el color del cartón, un grafito, un color blanco y nogalina. Dibujar para mí se había convertido en un juego que consistía en colocar cada signo gráfico en su lugar, de forma tal que todas las piezas se relacionaran entre sí, como si fuese un rompecabezas. Cada piecita debía encajar para poder

A comienzos de los años 50 Guillermo Fernández ingresa en el taller Torres García e inicia sus estudios con Julio Alpuy, luego con Alceu Ribeiro, Augusto Torres, Nenín Matto y José Gurvich e Interviene en 30 exposiciones del TTG, en nuestro país, en Argentina y en los EEUU. Paralelamente trabaja como docente en la Enseñanza Media, en el Taller Municipal de Paysandú y en los cursos nocturnos del Taller Torres García. En 1962 comienza a dictar clases en su propio taller, actividad que no continuó toda su vida. Fue ilustrador de los diarios "El Día" "El Diario", "Acción" y "El País"; Publicaciones del Cine Club del Uruguay y Revistas "Nexo" y "Relaciones".

Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas tanto en el Uruguay como en el exterior y se le ha reconocido con premios entre los que se destacan:  
Premio Adquisición XII Salón Municipal, 1960; Tercer Premio Decoración Mural para el Palacio de la Luz, 1950; Segundo Premio conjuntamente con los Arquitectos. Fedor Tisch, Enrique Monestier, y Julio Jimeno en el Concurso para el Memorial José Batlle y Ordóñez, 1963. En 1997 le es otorgado el Premio Nacional Pedro Figari por el Banco Central del Uruguay. Premio a la Docencia de artes plásticas Comisión Uruguaya de Artistas Plásticos AIAP/UNESCO, 2002; Premio de la Fundación BankBoston a Maestros Actuales, 2004.  
Se hallan obras suyas en el Palacio Legislativo; Banco Central;

Banco Comercial; Banco República; Museo Municipal "Juan Manuel Blanes"; MNAV; Museo de Arte Latinoamericano de La Plata; Rose Fried Gallery de Nueva York y en Colecciones privadas de Uruguay, Argentina, Brasil, Israel y Estados Unidos.



© Pedro Seoane

leer su totalidad y no un pedacito. Ante la atención personalizada que teníamos en el taller, el viene y me dice:

-*"Interprete este dibujo de Picasso al revés..."*

Cuando se dio vuelta a atender a otro compañero, interpreté un óleo de él que tenía enfrente colgado y que me absorbía. Ya no me interesaba si estaba delirando. Lo que sí sabía era que ese maestro me estaba dando herramientas para alimentar el espíritu y ordenar la razón. Cuando vuelve, se lo muestro y me dice:

-*"Se ganó el día"*.

Guillermo Fernández no sólo me enseñó a ver de otra manera, sino también me enseñó a escuchar mis necesidades y la del otro. "El profe", como decía él que era, es uno de mis agentes emocionales que ha dejado en mí la necesidad de seguir buscando, alimentando mi capacidad de asombro. Hoy seguimos pasando con Juan por la calle Magallanes e imagino que está allí, enseñando. Juan me dice:

-*"Flabi, verdad que el pintor que vivía aquí y murió en un accidente se llamaba Van Gogh y el que se cortó la oreja era Guillermo Fernández. Los dos eran muy amigos..."* (Montevideo, Julio 2008).

#### **FERMÍN HONTOU (OMBÚ)**

Guillermo Fernández fue mi maestro formal entre 1979 y 1982, aunque en realidad deba extender la fecha final de su magisterio hasta poco antes del fatal accidente automovilístico que terminó con su vida y la de su mujer, Marta Rolfo, en enero de 2007. Con Guillermo aprendí muchas cosas, pero sobre todo aprendí a relativizar las lecciones y opiniones de Joaquín Torres García (yo era por aquel entonces un joven torresgarciano fanático), y a conocer otras fuentes de inspiración y aprendizaje; desde los ejemplos compositivos de la Bauhaus (las búsquedas de Paul Klee, Kandinsky y otros), hasta la forma de componer del Barroco.

Sus ejercicios de taller también incorporaban los recursos explorados por Tápies y otros informalistas españoles, las lecciones de estructuras con espirales de su maestro José Gurvich y también la manera de los ilustradores y caricaturistas españoles, italianos, uruguayos y argentinos de las revistas rioplatenses de 1900. Su forma de enseñar era única e intransferible porque él tenía una mirada nueva para cada problema que se planteara y en cualquier papequito realizaba hermosos dibujos abstractos donde mostraba una variedad enorme de recursos gráficos.

Gracias a Guillermo conocí la inmensa obra del alemán Georg Grosz, al que él

#### **La poeta innominada.**

Óleo sobre fibra.  
54,5 x 64 cm. 2004



me hacía copiar al revés para comprender cabalmente los ritmos lineales, las simetrías, los ejes de aquellos estupendos dibujos. Tenía una gran amplitud para analizar la creación de la obra visual; un modo particular de enseñar a componer y diseñar, casi de una manera musical, que hacía posible que las lecciones de Guillermo sirvieran tanto a pintores como también a fotógrafos, arquitectos, diseñadores, dibujantes o escultores.

Muchas de sus clases se transformaban en charlas magistrales que extendían los problemas plásticos concretos a comentarios sobre la historia de los signos gráficos, la estructura y el análisis de éstos en los distintos estilos a lo largo de la historia de la humanidad. Otro detalle importante era su nutrida biblioteca, con libros de arte a los que forraba amorosamente y donde dibujaba las letras de los títulos y en los cuales siempre encontraba el ejemplo pertinente para ayudar al discípulo en sus búsquedas. Pero también estaba la creación de su obra, para con la cual tenía un cierto recato o pudor que llevaba a que le costara mostrarla, pero que construía con pasión y rigor en su taller.

Sobre sus retratos de escritores y artistas decía: *"Conocí personalmente a Espínola, a Felisberto Hernández y a Onetti, pero no fue el parecido físico en mi memoria lo que me hizo dibujarlos, más bien, buscando funciones, usando elementos no previstos, me encontré con resultados que podían sugerir la figuración. Fracásé muchas veces haciendo lo contrario, plantear el motivo para después ponerlo a ritmo, pienso por eso que estos retratos son más "encontrados" que urdidos."* Fue un maestro sin par y un artista de excepción, sabio y humilde, que supo guiar la aventura creativa de cientos de artistas sin dejar de investigar y adentrarse en su inconfundible obra.

(Montevideo, junio 2008).

#### **ANA TISCORNIA**

Comencé mis estudios con Guillermo en 1977 cuando tenía su taller en un apartamento de la calle Hugo Prato. Era un edificio pequeño, sin ascensor, y sin peculiaridades arquitectónicas pero con fantásticas historias que Guillermo gustaba contarnos en circunstancias insólitas. Allí, entre otros ilustres, había vivido y muerto Felisberto Hernández. Siempre que bajábamos la escalera del taller tarde en la noche, y a oscuras porque solía tener las bombitas quemadas, a Guillermo le encantaba contarnos las vicisitudes de la bajada del cajón de muerte de Felisberto por aquella escalera angosta. Muertos de risa y miedo, era como si de golpe nosotros mismos hubiéramos sido pensados por Felisberto. Traigo a cuento esta historia porque Guillermo en mi memoria no es sólo lo que aprendí de arte, que es mucho, sino cómo ese arte se imbricaba en un mundo fantástico, vital, lleno de humor, y de leyendas que crecían cada vez que se recontaban. Nunca olvidaré un día que estando juntos en Las Flores, fuimos a visitar a Germán Cabrera en su casa de playa. A cierta altura de la conversación, Guillermo y Germán, con la ayuda de un repasador de cocina, personificaron todos los monumentos ecuestres de Montevideo alternándose en los roles de caballo y héroe. Por primera vez, viendo a aquellos dos tremendos hombres subirse uno en otro, reparé entre carcajadas en las peculiaridades formales de nuestra estatuaria pública. Cuando Guillermo hablaba apasionadamente de Velázquez o de Picasso, lo hacía como en esa escenificación, los traía al presente con la misma familiaridad, como un amigo con el que estaba charlando a cada rato y con quien parecía tener sobreentendidos.

Un día de 1981, poco antes de irse de viaje a Europa, Guillermo decidió que yo me hiciera cargo de un grupo de estudiantes que lo habían llamado para tomar clases

con él. A mi nunca se me había pasado por la cabeza la idea de enseñar, por lo cual me resistí, pero él me convenció. Llevo 27 años en esa travesía y no puedo más que estarle agradecida por haberme empujado. Aunque hacía muchos años ya que no lo veía, no sólo siempre me sentí privilegiada por aquellos años de taller, sino premiada por su estímulo.  
(Nueva York, Julio 2008).

**JUAN BARCIA**

Era verano y me recibió en el cuartito chico de adelante. Le mostré fotografía de esculturas en madera que yo hacía y después de un rato dijo: "Ud. maneja bien los conceptos que se necesitan para trabajar... quizá yo pueda enseñarle muy poco". No diré que el fuera conciente de ello pero hoy se, que era un modo que el tenía de ir sabiendo si uno desde ese momento se sentía Yepes o Fonseca disparado a la gloria o, en su defecto, comenzaba a hacerse cargo de las variadas dificultades inherentes al aprendizaje, al trabajo y la creación. Me puso a hacer ganchitos y repeticiones que -dijo- "en general son vistas como cosas muy sencillas". Cuando le expresé la dificultad que me traía el "sencillo trabajo" me dijo: "A mi también me cuesta mucho". Adscribí a ese escenario significaciones que me hicieron seguirle hasta hoy. Cualquier persona tenía una oportunidad a su lado. A raíz de ese inicio, fui su alumno, después su discípulo y después su amigo. Aprendí algunas claves para adentrarme en el "otro lado de los objetos" alejándome así de una visión rígida y contraída, convencional y tranquilizadora, para entrar al lugar de lo inquietante, lo extraño y lo secreto. Menuda herencia la recibida si se advierte que ese saber no es aplicable sólo a los objetos del arte. El aprendizaje permanente que he venido siendo de los oficios que tengo -el del psicoanálisis y el del arte- se enriqueció profundamente después de haber encontrado a Guillermo en la vida. Pasado un tiempo me invitó al grupo del

almuerzo de los sábados, que integré hasta su muerte. En el, compartimos la mesa, Guillermo, su hermano del alma Alberto Methol Ferré, Eduardo Alvariza, y Eduardo Espino, un hijo del taller. La vocación universal de entender, el interés profundo por la política, la historia, el devenir de lo cotidiano o el peligroso y angustiante decaimiento en el arte eran asuntos que se abordaban con pasión a la vez que con el cuidado de dejar puertas abiertas para seguir pensando. Un ritual. Mi relación con Guillermo llevó después al privilegio que tuve de almorzar con el en la intimidad de los dos, todos los martes de los últimos años hasta su muerte. Un martes de tarde de invierno de 2006 me leía a Vallejo:

**¡Se amarán todos los hombres  
y comerán tomados de las puntas de  
vuestros pañuelos tristes  
y beberán en nombre  
de vuestras gargantas infaustas!...**

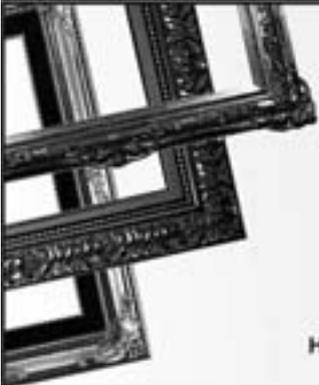
Al leer, expresaba libremente una fuerte conmoción; como si la lectura de ese Himno lo ayudara a seguir elaborando sus asuntos, sus desvelos, sus proyectos, su pasado. Siempre elaborando. Esto es, siempre trabajando. Por momentos daba la sensación de que le costaba asumir su condición de "anciano", de sabelod. Lúcido y joven, se debatía a veces entre la autonomía y la paz del taller (que defendía a capa y espada) y la responsabilidad de actuar públicamente en relación al escándalo, para lo que le sobraba conocimiento, experiencia de vida, formación cultural y, sobre todo, reconocimiento y respeto de la comunidad. Lo recuerdo en el último tiempo, expresando su perplejidad, su preocupación y su desconcierto ante la "evolución de la producción artística nacional". Alertó acerca de los peligros que latían en el proceder del gobierno en relación al llamado arte contemporáneo tanto como a la destrucción anunciada en el intento

de borrar e ignorar toda expresión de la modernidad. En ocasión de un homenaje a Cezanne promovido por la cátedra de estética de la Universidad de la República expresó la idea de que "los violentos decaimientos que se viven en relación al empobrecimiento del arte son el efecto de las caídas de los "ismos" del siglo XX que a su vez fueron todos hijos de la desesperación". El 2 de enero de 2007 llegué a Nueva York con un itinerario preciso que Guillermo me había hecho de museos y arte. Me



Poeta acodado. Acrílico sobre tela. 71 x 59 cm. 1989

había pedido que comenzara en el Frick Collection. Yo confirmaba que las veces anteriores que había ido, sólo había "mirado". Ahora "veía". El nunca había viajado a N.Y. Lo llamaba por teléfono de noche para hacerle saber, que era como que él andaba conmigo. El sábado 6 le conté que me parecía que estaba detrás mío mirando obras y que decía - como dijo a tantas generaciones- "¿Se ve?". No olvidaré nuestra emoción en esa conversación. Cuando llamé al día siguiente, escuché la voz grabada de Fermín que comunicaba la hora de su entierro. Yo recibía el golpe más grande de la vida.  
(Montevideo, Julio 2008).

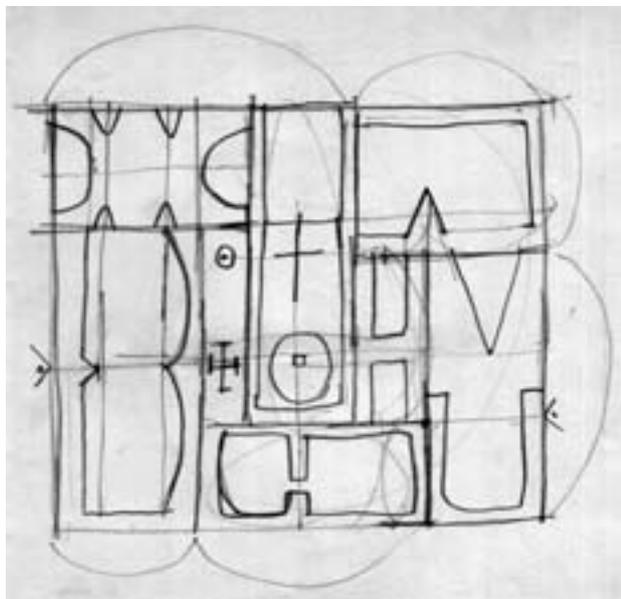


## Marquería de arte

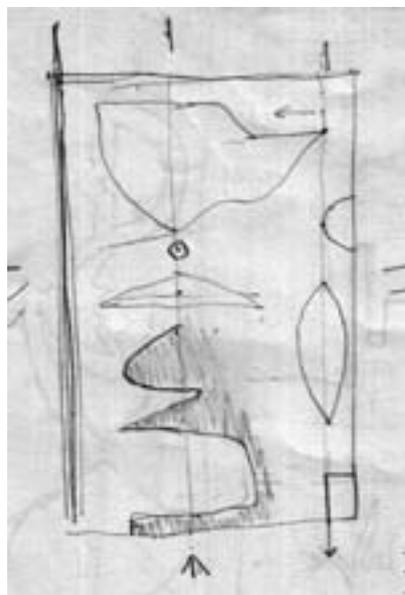
**Trabajos profesionales**

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

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



**Bocetos a lápiz**  
de una de sus explicaciones a sus alumnos sobre la división armónica del espacio.



### PEDRO DA CRUZ

El lápiz se acerca al papel, con lentitud, dócil al movimiento de la mano que lo dirige. El maestro traza una línea, hace una pausa, dice algo que sirve de orientación, se concentra. Los ojos van mucho más rápido que la mano, acostumbrados a medir la superficie del papel, a ir adelantándose a lo que vendrá, decidiendo los impulsos que enviará a la mano. Una línea es acompañada por otras, es repasada, o acompañada, siguiendo la voz que orienta, que revela lo que va sucediendo. Una, dos, tres veces recorre el lápiz la misma distancia.

Todo parece fluir sin esfuerzo, con una naturalidad, un ritmo, que puede llegar a ser casi alucinatorio para quién va siguiendo, muy de cerca y sin otros interlocutores, la serena conversación. Un razonamiento que explica el surgimiento de las relaciones entre líneas, formas y planos. De la nada surge una línea, no recta, sino con una gracia indefinida, como resultado de un juego. Luego aparece otra línea, que comienza a acompañar a la primera. Pero a medio camino, obedeciendo a un impulso, siguiendo una suerte de inspiración, la mano cambia de dirección. Y la línea forma un ángulo, se opone a la primera, y sigue luego ondulando para terminar en un punto decidido.

Seguirán otras líneas, en parte paralelas, con la misma dirección, o variando la misma, volviendo a su punto de origen, cerrándose. Y entonces surge una forma, que pronto es acompañada por otra línea. Y luego surge otra forma que se opone, siguiendo ritmos y variaciones que pueden llegar a ser infinitas. Una forma es pequeña, otra grande, geométrica u ondulante. La goma de borrar no existe en el universo del taller. El maestro duda muy pocas ve-

ces. Todo fluye al ritmo de la conversación. Si vuelve atrás es para reafirmar una línea, repararla, porque es importante para lo que explica, o porque la quiere resaltar. No hay equivocación porque no hay soluciones predeterminadas. Si una forma no es convincente se la complementa con otra, se la pone en tensión con líneas que se acercan o se distancian. Y como todo vale, el maestro mueve rápidamente un dedo sobre el papel, lo pasa con firmeza sobre algunas cortas líneas que había trazado, como distraído, mientras explicaba algo. Y como por resultado de un conjuro, surge un plano oscuro, contrastando con el blanco del papel, plano que a su vez va a ser origen y soporte de otras formas.

Cuatro líneas definen un rectángulo sobre el papel. Una delgada línea cruza la superficie de la figura. Su importancia es marcada por medio de dos cortas líneas, o flechas, en los bordes del rectángulo. Es un eje. Y luego aparece otra línea delgada -otro eje-, más cerca del contorno de la figura ésta vez. Nunca se repite la misma distancia, siempre hay variación en las proporciones. Los ejes organizan, son la espina vertebral de la composición, aunque en algunos casos pueden desaparecer. Pero la presencia de los mismos es evidente. Un pequeño círculo con un punto en su centro, una forma regular, con un vértice que coincide con uno de los ejes. Una forma irregular, centrada en un eje, con un ángulo que alcanza al otro eje con su vértice.

Líneas que se encuentran, que se oponen, interrumpidas por otras en ángulo recto. El lápiz recorre en el aire la superficie, va esparciendo puntos, marcas, y va tendiendo líneas, unas rápidas, otras demoradas, alternativas elegidas entre muchas posibles. A la vista del que observa la mano

del maestro va surgiendo una estructura de líneas verticales y horizontales, y sobre éstas, y a los lados, el lápiz va trazando líneas delgadas que ponen en evidencia las relaciones entre los elementos. Los ejes, marcados con ángulos y flechas, van determinando las características de los elementos que son integrados a la estructura. Los espacios son también importantes, tan importantes, o más, que las formas. Una cruz determinada por dos ejes. Formas en ángulo determinadas por nuevos ejes que van apareciendo en los campos de la estructura. Un círculo con un punto en el centro. Una forma compacta que se estrecha debido a la dirección de un eje, un rectángulo con una muesca en forma de triángulo, una variación infinita, la mano no se cansa. Y finalmente ahí está la estructura, surcada por líneas, ejes y flechas, un conjunto de elementos que al finalizar el proceso de composición conforman un universo equilibrado. De repente, la mano se detuvo. Los lápices son ahora manejados por quienes alguna vez vimos moverse la mano del maestro.

(Montevideo, Junio 2008). 

<sup>1</sup> (Extraído del catálogo de la última exposición de Guillermo Fernández: "Por tierras de la memoria". Muestra de pinturas y dibujos que tuvo lugar en el Aula Magna de la Universidad Católica del Uruguay entre Julio y Agosto del 2006.)

\* (Extraído del catálogo de la última exposición de Guillermo Fernández: "Por tierras de la memoria". Muestra de pinturas y dibujos que tuvo lugar en el Aula Magna de la Universidad Católica del Uruguay entre Julio y Agosto del 2006.)

# Barnices

Pan y fritanga. Ni siquiera circo. La vieja receta romana muta en un desordenado desfile de eventos mientras una parte del legado artístico uruguayo se encuentra sumido detrás de la desidia.



©Arthur Perschak, Julio 2008

Arthur **Perschak**

En 1950 el Uruguay vivía una época de esplendor en el terreno económico, deportivo y cultural. Con una victoria futbolística mundial a cuestas, la sociedad uruguaya todavía se hallaba integrada y desde los distintos estamentos sociales había una cierta concordancia por la defensa de la cultura. Joaquín Torres García había fallecido un año antes (1949) dejando un magisterio polémico pero sólido en torno a su cosmovisión artística. El arte se insertaba literalmente en la sociedad toda y los murales de los alumnos de Torres García no eran ajenos a esa inserción: plazas, hoteles, hospitales, liceos, escuelas, centros deportivos, comercios (panaderías, mueblerías) y domicilios privados. Julio Alpuy -uno de los discípulos del TGG que continuó en la senda trazada por el maestro- pintó en 1955 un mural en el liceo capitalino Dámaso A. Larrañaga.

En oportunidad de la retrospectiva de Alpuy realizada en 1999 (1), se informó que ese mural (donde se evoca una amplia variedad de oficios) iba a ser restaurado, pues se encontraba en franco deterioro como consecuencia de cinco décadas de desidia pública. Pasaron nueve años más desde ese compromiso y el mural continúa sumando quebrantos. Como se puede apreciar en la fotografía que ilustra esta nota, un destaralado cartel de chapa se apoya contra la referida obra, valuada aprox. en unos 150.000 dólares. ¿Ese cartel cumple alguna función en el proyecto de restauración? Más allá de facilitar la visibilidad a las empresas que allí figuran, se puede afirmar que no.

Si el Estado no cuenta con el dinero suficiente para una restauración integral del mural, por lo menos podría protegerlo momentáneamente con un vidrio o un acrílico a los efectos de que se lo pueda seguir apreciando, pero no cubriéndolo por tiempo indeterminado con maderas, troncos y chapas. El improvisado telón ante la obra, no oculta, sin embargo, los deplorable mensajes que se le suministran a los estudiantes: *"el arte es un bien suntuario"*, *"con el arte no llegás a ninguna parte"*, *"tu arte apenas verá la sombra detrás de una propaganda de Coca-Cola"*. (Desde el punto de vista simbólico, el episodio ofrece aristas interesantes que no se podrían abordar por razones de espacio.) Vale decir que, para agravar las cosas, el mural de Alpuy no se halla en cualquier lugar: se emplazó -en el marco de la inserción anteriormente mencionada- en una institución educativa de nivel secundario.

En 1950 la sociedad se permitía estar atravesada por la cultura. Hoy, las revistas de moda, las financieras, los directores de museos, las autoridades públicas y la clase política se hallan ataviadas de frivolidad a la vez que surcadas por la misma indolencia. En el año 1996, voces engoladas salieron a repudiar la obra artística realizada por Ricardo Lanzarini cuando intervino temporalmente el monumento a Aparicio Saravia, y en 1998 protestaron cuando Diego Massi intervino los caballos del monumento en la plaza del Entrevero. Sin embargo, esas mismas voces se hallan ausentes ante el menoscabo y la gradual

pérdida de nuestro patrimonio artístico. Actualmente, el medio cultural uruguayo es particularmente adicto a los homenajes (ciudadanos ilustres, diplomas, retrospectivas antológicas, llaves de la ciudad, doctorados *honoris causa*) en el legítimo entendido de que es más loable otorgarlos en vida del homenajeado que luego de su deceso. Sin embargo, la mesocracia de este país hizo lugar a la acumulación de eventos al fragor de las trompetas dejando afuera el reconocimiento que se desprende de la investigación y el compromiso genuinos (2). En tiempos donde el mercado impone sus reglas a través de sus papistas voceros (seudoperiodistas, seudocriticos, seudotransgresores, seudogestores) y donde dice qué debe esperar y qué no; y donde se justifican onerosas celebraciones privadas en espacios públicos al aroma de la fritanga (3), la hipocresía es el invitado de lujo a la fiesta de los barnices.

El mural de Alpuy en el liceo Dámaso A. Larrañaga es un mero ejemplo y síntoma, al mismo tiempo, de otros deterioros más preocupantes y quizá irreparables. ■

1) Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo; agosto- setiembre de 1999. Curaduría de la muestra: Cecilia de Torres; organizada por el "Club de Arte Contemporáneo" (CAC).

2) La muestra titulada "La sombra del arquitecto", en homenaje a Fonseca en el Subte Municipal (26-6/26-7), fue un ejemplo de ello. No se logró entender qué vinculación había entre algunas obras y el legado de Gonzalo Fonseca.

3) Una interrogante al margen: ¿El dinero que recauda el Estado por el alquiler de las instalaciones del MNAV a privados, **realmente** lo necesita como Estado?



## Gonzalo Fonseca: Las Ruinas del Futuro

Gerardo **Mantero** |

En lo referente a las artes visuales, la muestra de Gonzalo Fonseca (Uruguay, 1922; Italia, 1997) estaba destinada a ser el evento de mayor importancia del año 2008, y una de las exposiciones de mayor relevancia de las últimas décadas. El ciclo de muestras que rindiera tributo a su figura, estuvo empañado por la ausencia de la obra escultórica que lo distinguiera como uno de los mejores escultores del siglo XX. Este hecho, que corresponde a una decisión financiera de los privados que organizaron la actividad en torno a su obra, deja al descubierto problemáticas que tienen que ver con carencias estructurales que se ponen de manifiesto a la hora de concretar este tipo de muestras, y con decisiones en distintos niveles provenientes desde el Estado. En primer lugar, cabe preguntarse si tamaña tarea corresponde ser llevada adelante por un actor privado, más allá del cabal conocimiento y amor que tiene Roberto Sapriza de la obra de quien fuera su amigo. La expectativa que despertaba la venida de la producción de un mito de nuestra plástica, tendría que haber sido uno de los objetivos concretos de la política cultural referida al arte nacional. Si bien existió el apoyo desde las autoridades del Ministerio del ramo (se pagaron seguros), desde el Museo Nacional de Artes Visuales existieron omisiones: no hubo invitaciones impresas para la inauguración de la muestra; no se imprimió el folleto que los organizadores le proporcionaron al Museo ni se dio la cobertura de difusión correspondiente; el video del ciclo de exposiciones (que se proyectó en todas las salas) se emitió al finalizar la muestra. Estuvo ausente el impulso y la dinámica que se le imprimen a un "museo abierto" que convoca a gran cantidad de público con importantes muestras (Guyasamín, Miró, Nantes, Hernández); con actividades dispares y por momentos desordenadas que denuncian la siesta del pasado y la falta de política museística del presente.

La "movida" dejó, a pesar de todo, un mayor conocimiento de la obra del artista y algunos hallazgos notables (como los dibujos y las cartas de Fonseca a Sapriza, Leborgne, Matto, Montiel y a su familia). A pesar de las omisiones y los criterios dispares, la serie de muestras fueron llevadas a término por el equipo organizador, liderado por Natalia Montealegre con un profesionalismo destacable. Con ella conversamos para interiorizarnos del proyecto.



© Trygve Hasmusen

### ¿Cuál es tu formación y cómo te vinculaste al proyecto Fonseca?

Soy estudiante "terminal" de antropología (risas). Tomé contacto con la obra de Gonzalo Fonseca, a partir de una propuesta laboral, cuando conocí a Roberto Sapriza. Realmente me enamoré de la obra de Fonseca: tuve la sensación de que esas paredes estaban gritando cosas que yo no podía comprender. Decidí aceptar el trabajo intentando dilucidar de qué se trataba ese misterio, que tiene que ver con ciertas formas de producción artística. Así empezó.

### Sapriza fue amigo y coleccionista de la obra de Fonseca y el "factotum" del proyecto de las muestras referidas a su obra.

Roberto Sapriza fue compañero de escuela de Fonseca en el colegio Seminario. Después del año 50 siguió en comunicación con él y también adquirió obra suya en distintos momentos. Sin embargo, la colección Sapriza no se restringe a obra de este artista. Tiene trabajos de distintos pintores del Taller Torres García y otras piezas.

### El resto de la obra de Fonseca, ¿a quién pertenece?, ¿a la familia, a museos, a colecciones privadas?

Bueno, después de que ya se inició el proyecto de exposición iniciamos un trabajo de arqueología. Allí nos encontramos con que hay obra de Fonseca en colecciones públicas y privadas de nuestro país y también en colecciones públicas y privadas en el exterior. En Venezuela hay mucha obra: en el Museo de Bellas Artes de Caracas (cuenta en su acervo con **El falso péndulo**, que es una escultura en mármol de gran tamaño y el **Columbario No 3**, una importante pieza en madera), en el Museo Jesús Soto de ciudad Bolívar y en la Fundación

Cisneros. En Estados Unidos, en el Museo de Brooklyn; el Guggenheim tiene obra de Fonseca (dibujos y esculturas), el PAM y el Blanton Museum of Art, además de varias obras en espacios públicos. Después "El legado Fonseca" tiene una colección impresionante.

### La tienen sus hijos.

La viuda y los tres hijos vivos. Eran cuatro, Bruno, uno de sus hijos (que era pintor), murió. Después el Museo de Valencia tiene a su cargo y cuidado obra que les pertenece, también hay acervo en el museo de la localidad de donde él vivía, en Italia.

### Después de conocer las obras en esa investigación previa ¿cuáles fueron las coordenadas y los objetivos que se delinearon?

Básicamente, el objetivo general del proyecto y los objetivos específicos, son criterios definidos inicialmente por Roberto Sapriza: pagar una deuda que este país tenía con Gonzalo Fonseca, así como la tiene con muchísimos otros artistas. Un primer paso era llevar adelante una gran exposición como la que se concretó en el Museo Nacional de Arte Visuales con curaduría de Sapriza que presentase la trayectoria del artista desde sus orígenes hasta sus últimos trabajos. Y por otro lado, se hizo hincapié en la necesidad de transmitir y compartir esto con las generaciones más jóvenes. En ese sentido había distintos niveles de quiénes son las generaciones más jóvenes. Por un lado, hay toda una reivindicación de los nuevos artistas. Por eso la muestra del Subte y la del Mugar que son dos formas de integrar a artistas de diferentes generaciones y vincularlos con la obra y la trayectoria de Fonseca. Para algunos, fue transmitir el vínculo que ya tenían con él y su trabajo, y otros se encontraron

por primera vez con la obra de alguien que habían oído nombrar mucho. Casi como un mito, una leyenda diría Loustanau. Por otro lado, se quisieron desarrollar propuestas educativas para personas allegadas al campo artístico, así como con muchas otras; la gran mayoría que no tiene un vínculo cotidiano con las artes plásticas. En eso influyó mucho la experiencia del Museo Torres García en esta muestra que propone un diálogo sumamente didáctico y que recorre seis ejercicios en la propuesta curatorial donde es claro que "un ejercicio en artes, es arte". Por otro lado, el tema de "quién" es Fonseca. Si alguien sale a la calle y le pregunta a los transeúntes quién es Fonseca, responden que es un futbolista. Entonces, había que buscar la manera de llegar a sectores de la población que de ninguna manera se iban a vincular a la obra por más grandiosa que fueran las exposiciones. En ese sentido, trabajamos con la cooperación del programa "Cultura e inclusión" del MEC y MIDES y con el programa "Cultura integral" del MEC. Dirigimos nuestro trabajo principalmente al interior del país para que pudieran participar niños y jóvenes que pueden llegar a reproducir parte de esta experiencia. Es decir, que generen impacto en la comunidad de origen y que al mismo tiempo sean personas que no tengan la posibilidad de acceder a ciertos bienes culturales. Esto es lo que discutimos con Isabel Fonseca, la hija de Gonzalo: el encuentro con la obra de arte —desde mi punto de vista— es un derecho.

### El acceso a los bienes culturales.

En eso está la gran pregunta: ¿para quién uno hace las cosas? Y en ese sentido, habiendo tantas instituciones participantes y cooperantes, también uno se pregunta cuál es el lugar y el rol de todos nosotros en darnos la posibilidad de vernos en los

espejos en los que vale la pena encontrarse. Y uno de esos espejos es Gonzalo Fonseca.

### **En un proyecto de esta importancia, tuviste que trabajar con el Estado ¿Como fue tu experiencia con los distintos estamentos del mismo?**

El Estado debe facilitar el acceso a todos los ciudadanos a la cultura; ese es un principio básico. Por otro lado, no hay que olvidarse que en las artes plásticas, como en otras áreas, hay un mercado que esta integrado por galeristas, por coleccionistas, por rematadores, que tienen sus intereses en juego y que también promueven o facilitan el acceso a determinados bienes y no a otros. Por lo tanto, cuando hay una iniciativa privada que se vincula y se apoya con el Estado para que promueva a un artista, puedo comprender que existan dudas o que haya personas que puedan cuestionar hasta qué punto al Estado le corresponde subvencionar un emprendimiento privado. Por otro lado, estamos hablando de Gonzalo Fonseca y de su calidad artística... Quizás lo que está mal es que sea un emprendimiento privado el que lleva adelante una iniciativa de estas características, y que no se haya hecho

antes desde otros espacios. Gonzalo quería desarrollar esculturas en Uruguay; muchas veces propuso trabajar en espacios públicos e intentó hacer cosas en este país, una y otra vez... los distintos gobiernos no le dieron la menor acogida.

### **Fonseca es un artista de gran prestigio, pero su obra más significativa no había sido vista por el gran público, dado que gran parte de la misma fue realizada en el exterior. Por tanto, esta muestra venía precedida de una gran expectativa.**

#### **¿Cuáles fueron las razones para que se expusiera una sola escultura suya?**

La crítica internacional, a partir de conocer su obra en la bienal de Venecia, lo calificó como uno de los mejores escultores del siglo XX. En lo personal me quedé con muchísimas ganas de ver y tocar alguna de sus esculturas Paralelamente, entiendo que hay decisiones que tienen que ver con lo financiero que me trascienden. Probablemente muchas personas sabrán comprender que la dirección del proyecto haya optado en modificar algunas condiciones que inicialmente estaban dadas. Y ojalá se generen las condiciones para que sea posible cuánto antes conocerlas. De hecho, hay toda una

gestión avanzada... Se pidieron prestadas obras a museos e instituciones. Incluso hubo que pagar multas por haber suspendido el traslado de las mismas. Por otra parte, y lamentablemente, tenemos un Museo Nacional que no cuenta con muchos de los requisitos básicos que te exigen desde el exterior para llevar adelante una exposición de la magnitud que esta se propuso.

#### **¿Como por ejemplo?**

El control de temperatura en las salas, el circuito de cámaras, cierto tipo de vigilancia y conservación que habitualmente para obras de este valor es de rigor solicitar y que en nuestro medio no las tenemos. Así como no están muchas otras cosas, que son básicas. En ese sentido, el esfuerzo fue bastante más allá de lo previsto inicialmente porque se tuvo que cubrir una cantidad de tiempo y de dinámicas que eran distintas a las condiciones reales de funcionamiento.

#### **Se puede concluir que hay problemas financieros por un lado y problemas estructurales en la función pública, que incidieron.**

Yo diría que hubo una serie de decisio-

Martha **Fabbiani** (tallerista en expresión plástica, educadora social y estudiante de Bellas Artes)

#### **¿Cómo fue que se encaró la misión educativa en un proyecto como el de Fonseca?**

Participé en la coordinación del armado de la parte educativa y después trabajamos otras personas más –las educadoras sociales y talleristas, Erika Gómez, Liliana Molero y Soledad De Vincenzi– en la planificación de cada actividad. Soy tallerista en expresión plástica, educadora social y estudiante de Bellas Artes. Estaba pensado facilitar el acceso a los niños, jóvenes y adultos que habitualmente no concurren a museos. En algunos casos es la primera vez que venían a Montevideo, y en la mayoría, la primera vez que asistían a un museo.

#### **La coordinación fue con el departamento de Canelones.**

Canelones, San Ramón, Paso Carrasco, Delta del Tigre, Las Piedras...

#### **¿Escuelas normales o de contexto crítico?**

De contexto crítico, bachillerato artístico, bachillerato de turismo, UTU. Para facilitar su acceso es necesario un museo abierto como es hoy el Museo de Artes Visuales; eso es lo primero. Aunque para determinados sectores sociales no alcanza con que las puertas estén abiertas; debemos recibirlos y ellos lo valoran con gusto. Las maestras obtuvieron acompañamiento y apoyo para la actividad (recordemos que estos grupos tienen, una única salida en el año y no la pueden desperdiciar). Después del taller y la visita guiada, contaron con un espacio de descanso y luego fueron al castillo del Parque Rodó a ver una pequeña obra de teatro en relación a Fonseca. La misma estaba armada en base a cartas y a lecturas de libros porque nuestro hilo conductor era "el viaje": no el viajar solamente de Canelones a Montevideo sino también viajar espiritualmente cuando uno se contacta con la obra de arte

y la lectura. Nuestra propuesta era que la experiencia fuera museo-biblioteca. Y en la biblioteca, un personaje viajero en relación a las cartas de Fonseca.

#### **¿Cómo se instrumentaron los talleres a partir de la obra de Fonseca?**

En el museo teníamos propuestas diferentes: para niños y para jóvenes. Realizaban una representación de la vida de Fonseca con fotos en mapas y estudiaban en qué momento y lugares había estado en base a una carta armada con pedacitos de otras cartas del artista. Luego, les dábamos una pauta sobre qué mirar específicamente para ayudarlos en la percepción y a conectarse. Una vez que ellos hacían esta recorrida, hacíamos trabajo de taller. Con los escolares teníamos un trabajo en plano y un trabajo en volumen. Nos dimos cuenta de que no alcanzaba con contar la historia; la experiencia estética fue fundamental. Los adolescentes trabajaron en base a cajas, para lo cual debían resolver el volumen, lo plástico y lo filosófico. En el planteo filosófico: el hombre en relación al universo, el hombre en relación al tiempo, al destino. Después vimos como otros pueblos también incorporaron esas interrogantes.

En lo estético, trabajamos el diálogo entre el maestro y el discípulo. Las figuras en planos de color; la referencia entre lo local y lo cotidiano... Creo que lo filosófico, de alguna forma, les llegó con tanta fuerza que fortaleció todo lo demás...

Esto tuvo un proceso muy largo en realidad. Las dificultades burocráticas son padecidas por los maestros y docentes, por eso reitero que no alcanza con "las puertas abiertas". Sugerimos el análisis y actividades preparatorias de las culturas de influencia, tanto para Torres como para Fonseca, que son lo precolombino, Grecia y Roma, Egipto y el cercano Oriente.

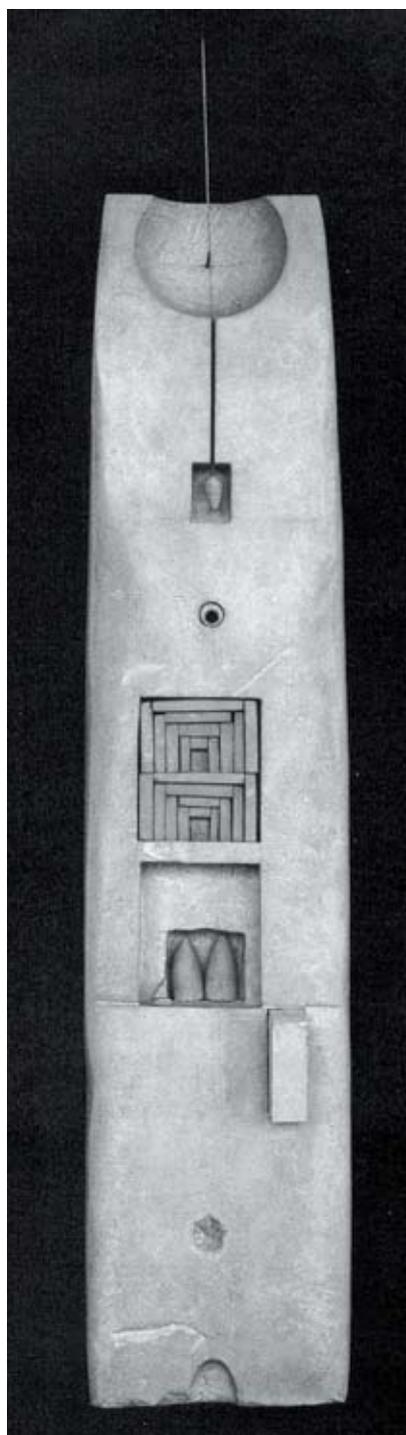
nes que tiene que ver con lo financiero. Esas decisiones no implican solamente el traslado de las obras. Los museos de Estados Unidos te obligan a trabajar con "Obra Maestra Internacional" porque es la empresa con la que ellos trasladan. Cuesta una fortuna, los comisarios vienen en clase ejecutiva y en los vuelos que ellos quieren: te cuesta ocho mil dólares el vuelo de cada comisario; te sale más caro traer a los especialistas que traer la propia obra... En algunos casos hay otra flexibilidad, como el Museo de Valencia, los coleccionistas privados y los museos venezolanos.

**De las exposiciones paralelas que acompañaban la obra de Fonseca, se pudieron observar distintos criterios: la del Subte tenía dos curadores con obras de artistas que se suponía que aludía a la obra de Fonseca. La del Muhar no tenía guión curatorial y fue una muestra en que los lenguajes expuestos tenían una clara influencia del taller Torres. Y por último la del Museo Torres García, donde se muestra parte del proceso de formación de Fonseca.**

En el Muhar hubo cinco artistas que tenían conocimiento de la obra de Fonseca con una vinculación anterior a la propuesta de este proyecto. Ellos resolvieron quienes iban a integrar esa exposición: la dirección, la producción, la reparación de la sala, la pintura de las paredes y las luces estuvo a cargo de los cinco artistas. La obra, mayoritariamente, era nueva (un 95%) que produjeron para esta muestra. La diversidad de criterios tuvo que ver con la amplitud de la propuesta y con el manifiesto interés de vincular diferentes espacios del campo artístico uruguayo.

**Luego de conocer en profundidad la obra de Gonzalo Fonseca, ¿qué reflexión te dejó la misma?**

Algo que me impactó de la obra de Fonseca son esta suerte de "ruinas para el futuro"; su obra; que es de ningún tiempo y de todos a la vez porque recopila elementos de distintas culturas. También, en esa "soledad habitada" como decía Iris Peruga: invita a un encuentro con la diversidad. Con la diversidad en el sentido más profundo en lo que nos constituye; con los misterios, con las preguntas, con la sensibilidad. Signada, como su trayectoria y su obra, por sus viajes. Entonces la idea (y creo que el diseño de montaje que Javier Bassi realizó en el Museo Nacional –semi laberíntico– que nos invita a pensar en el partir de algo aparentemente quieto y llegar a puntos más intensos y reveladores de su obra)



Themis. S/f. Piedra caliza, 137 x 30 x 18 cm.

acompaña la búsqueda sensible, curiosa, minuciosa, esforzada. Pero esforzada no necesariamente en el sentido del martirio cristiano (que sí es parte de la formación básica de Gonzalo Fonseca), sino esforzada porque es apasionada, porque es intensa, porque es fuerte. De la misma manera que en Egipto terminó en un hospital perdido, enfermo de los ojos. Porque esa intensidad es lo que hace posible el encuentro con uno mismo y con los demás.

**Un punto alto eran los dibujos. ¿De dónde provenían?**

Esos dibujos son de la colección personal

de Isabel Fonseca, la hija menor, que vive en Londres.

**En tu caso, que venís de otros ámbitos, ¿cómo ves el escenario de las artes plásticas ya que te zambulliste en el mismo a partir de una propuesta fuerte?**

Peluffo lo definió muy bien, dijo que el proyecto era quijotesco. Y después agregó que era netamente "sapriziano". Yo creo que en el equipo de trabajo se combinaron distintos elementos: hay gente con una gran trayectoria en el medio, hay personas con una importante trayectoria en su labor específica (Federico Rubio, Javier Bassi, Silvina Natale, Los Tipos-Cine, Carlos Correa, Inés Trabal, Pablo Azzarini). Por otro lado Itzel Ibargoyen con una experiencia muy amplia en producción. Contamos con la colaboración de Ana Knobel, que es gestora cultural y luego contamos con el asesoramiento de todas aquellas personas a las que nos acercamos a preguntarle, y recurrimos, a nivel internacional, a personas que tiene experiencia en organización de exposiciones de esta envergadura. También estuvimos en conversaciones con Mari Carmen Ramírez, la encargada de organizar la retrospectiva de Fonseca para el Museo de Houston en el 2010. Estuvimos en comunicación con algunos expertos nacionales y contamos con el apoyo de Gabriel Peluffo (que estaba, en ese momento, con la organización del ERA) a lo largo de este recorrido.

Por mi parte, tenía experiencia en coordinación de proyectos vinculados con el arte, pero en otras áreas: "Una cana al aire" que fue un proyecto, durante dos años, con jóvenes presos primarios en el COMCAR. Trabajaron radio, teatro y canto. "Las flores de la basura", que es un proyecto de Educación Ambiental por el Arte que estuvo funcionando durante varios años por distintos barrios de Montevideo. Experiencias de cooperación diversas... Al margen de eso, el ingreso a este nuevo campo de la mano de un protagonista de otro tiempo, también me permitió -y nos permitió como equipo- con estos distintos saberes, facilitar ciertos encuentros que habitualmente no se dan en un mismo emprendimiento, porque hay distintas líneas de trabajo. En eso, además de ser un aprendizaje intenso, creo que genera un antecedente que es muy válido para ser retomado, mejorado y potenciado por otra gente. Hacer posibles espacios claros donde se noten las diferencias y también los puntos de encuentro, es algo saludable. Al menos promueve el debate. ■

# Primitivismo: La Entelequia etiquetada

La humanidad había surgido incuestionablemente el 23 de agosto del año 4004 antes de Cristo. Podíamos confiar en tal aseveración, porque era el resultado de las profundas investigaciones del Arzobispo Usher y específicamente señalada en la versión autorizada de la Biblia en el siglo XVIII. Y para aquellos posibles escépticos, mayores estudios realizados por Obispo Lightfoot, el vicerrector de Cambridge, habían cronometrado dicho nacimiento exactamente a las nueve de la mañana. Algún vívido comentario indicó que esa hora era además muy realista y conveniente, porque correspondía al ingreso de docentes y alumnos a dicha institución (Glyn, 1976).

| Mario **Consens**

Esas afirmaciones estaban avaladas por la fe. Las dos religiones nacidas en el cercano oriente asiático eran no sólo mayoritarias, sino cuasi únicas en Europa occidental; ellas establecían que luego del diluvio (ocurrido unos cuatro milenios antes) recién habían surgido los seres humanos. Por ello, Rosalinda (el personaje shakesperiano de *Cómo gustéis*) señala con voz compungida: “*El pobre mundo tiene casi seis mil años!*”.

El planteo de toda otra opción estaba imposibilitada por la política, la fe, el poder de la Inquisición, la excomunió y el arma sádica del dictamen de locura. Y si ello no fuera suficiente, mantener siquiera titubeos en relación a como aparecen los humanos podía también organizar eméticos y espeluznantes juicios por magia y hechicería. Europa fue, hasta hace poco mas de ciento sesenta años, una inexpugnable fortaleza escolástica e histórica. Un baluarte ideológico. Por ello resulta increíble lo que sucedió en ese continente en solo cuarenta años. A partir de 1833, un geólogo inglés (Lyell), un incansable viajero (Darwin), un comerciante francés (Boucher de Perthes) y un grupo de intuitivos museólogos dinamarqueses (Thomsen, Worsaae y Nilsson) concretan el derrumbe del inmutable paradigma sustentado por dieciocho siglos. La Exposición Universal de Paris en 1875 asume estas fantásticas como estrambóticas propuestas y medrosamente las presenta en una nueva ala de su edificio, en el cual los visitantes, pasmados, observan artefactos que son reconocidos como productos de un pasado inédito. Un pasado que los medios, la sociedad y la religión hacen aparecer como un inmensurable abismo extrínseco a lo humano. La nueva estructura cronológica asumía en 1890 (apenas poco más de un siglo) que los humanos podían alcanzar los cien mil años de antigüedad. El descubrimiento firmemente rechazado de la existencia de



© Collage: Pablo Cortazo

pinturas de tal data, provocó mayores incoherencias. Así, gracias a las virtudes creativas de Frazer, Morgan y Tylor, el problema toma rumbos convenidos. Dos ingleses y un norteamericano “descubren” los misterios, encantos, las extrañas y curiosas formas de vivir del “resto” del mundo. O sea, las de los “no civilizados”. Los distintos, los otros: los primitivos.

En Europa circularon, por cierto, libros y revistas, así como se brindaban conferencias y exposiciones sobre las impresiones de viajeros a los “nuevos” continentes. Sus eventuales glosadores describían costumbres y asociaciones que se hallaban muy próximos al estado de “*inocencia primitiva*” de Rousseau. Todas eran denominadas y consideradas como culturas “primitivas”. Eran ellas solo el deshecho cultural, los restos de una etapa de la humanidad que debía ser olvidada. Ajenas y opuestas a la civilización que solo se encontraba en Europa. Desde luego que una observación actual, podría decir que, en realidad, Asia tenía culturas milenarias cuando en Europa deambulaban grupos recolectores. O que la escritura era -por mucho- un acontecimiento corriente no sólo en muchas otras sociedades, sino incluso en el cercano Egipto. No debía considerarse que desde África ingresaron seres humanos en la vacía Europa medio millón de años antes. Y no hay siquiera advertencia de que el grado de adaptación estratégica que le cupo a los colonizadores del continente americano, significó una epopeya que no registra antecedentes en todo lo humano. (Consens, 1995). Sostener la existencia de primitivos es un desprecio a lo humano. Válido por aquellos que, por considerarse superiores, minimizan y ridiculizan a quienes son -incuestionablemente- sus congéneres. Son los promotores de la degradación e ignominia. Lo primitivo, pese a ser un término que hoy los mismos críticos de arte y artistas “*consideran peyorativo*”, sigue siendo utiliza-

do como símbolo del místico etnocentrismo (Geoffroy, 2006:11).

Desde lo antropológico, recordemos que el arte denominado "primitivo", simplemente nunca fue arte para sus ejecutores. Los cuidadosos análisis arqueo-antropológicos nos dicen que esa nunca fue su explicación, dado que artefactos con similares formas no cumplen iguales funciones en distintas sociedades. Y que los actos, aun por similares que parezcan, son distintos: entre ellos el rito, las actividades sociales, el habla, los gestos, la organización social y religiosa, el rol de los géneros y de la familia, etc. ¿Por qué la comprensión de la amplitud humana así lo plantea? Porque si algo define a la cultura es el cambio: pautado, normalizado dentro de códigos que cuando ocurridos y sancionados en el pasado, no comprendemos ni comprenderemos. Asignar significado a acciones de otra cultura no solo es etnocentrismo: es racismo y desmedida ambición política (aquí entra el concepto de patrimonio). Algunos investigadores sostienen en sus discursos un implícito evolucionismo eurocéntrico que les permite a ellos (y solo a ellos) determinar que es lo bueno y lo malo en una cultura. ¿No suena bastante conocido este planteo?

#### ¿Y el arte?

Lo que hoy consideramos como "artistas" en la cultura occidental, funcionan dentro de sus autovalidados contextos culturales. Plenos estos de subjetivas propuestas ideológicas, alternativas religiosas, trastornados cambios políticos, volubles límites fronterizos y sesgadas visiones de su misma sociedad. Las comunidades no occidentales tienen otros parámetros que no debemos generalizar y que se hallan en selectos medios de expresión. Se ajustan a precisas relaciones de géneros, edades, ritos y ceremonias de cuya inmensidad apenas recuperamos algunas expresiones físicamente recortadas y culturalmente descontextuadas. Ello debería inviabilizar la percepción de objetivos e insinuaciones acerca de sus valores simbólicos. Porque



si lo hacemos estaríamos nuevamente creando el mundo de la "primitividad". Hay expresiones de otras culturas que un observador externo a ellas puede no solo no reconocer, sino ni siquiera percibir. Ello no debería desmeritar descalificando valores de dichas sociedades apenas por nuestra incapacidad en reconocer sus expresiones. Solo enajenados egocéntricos pueden asumir que ellos pueden reconocer propósitos y objetivos sociales de expresiones realizadas en distintos entornos. Estos particulares decodificadores nos brindaran toda una gama de etnocéntricas valoraciones y atribuirán significados y valores a las expresiones que las mismas no poseyeron en sus culturas de origen. Hay múltiples formas de expresión cultural. Unas gráficas, otras en cantos, danzas, distribución de marcadores étnicos, vestimenta, ubicación de las viviendas, elección y preparación de alimentos. También ellas comprenden ayunos, silencios obligados y ostracismos periódicos. ¿Cuántas de estas formas de expresión social, diversas y ajenas, somos capaces de identificar primero y validar luego?

Dichas expresiones no son "artísticas" pese a nuestra limitada perspectiva occidental,

sino que comprenden complejas y múltiples acciones realizadas para definir alguno de sus objetivos básicos: los recónditos marcadores pintados y grabados especifican la diferencia étnica. Pero ellos no están solamente en las expresiones materiales (en realidad casi nunca están solamente en ellas) y sí se manifiestan en lo gestual, la forma y los procedimientos de atención de la salud, modos de educación, organización de espacios profanos y sagrados, etc. En la oscura visión eurocéntrica que avala lo primitivo, lo que no vemos es índice de salvajismo. Y por lo tanto puede leerse (por quienes se consideran privilegiados) como poesía, mitos, fábula y surrealismo. ¿Y el arte? En más de dos mil lenguas originarias de esta nuestra América, solo una –los Tabascos– tienen un vocablo similar al nuestro. Y los lingüistas, sin embargo, se niegan a considerarlo como equivalente. Esto demarca que debemos revisar lo que es la "otredad".

Resumiendo: ¿de donde emerge el Arte "Primitivo"? De una imposición ideológica que la europeizada elite y luego una "intelligentzia" latinoamericana adoptó como clasificación axiomática. Una denigrante y vergonzosa etiqueta. Y es en este contexto que no resulta extraño que las expresiones originarias de esta América se convirtieran y mimetizaran detrás de iluministas normas europeas. Y se les diera equivocada y descontextuadamente la etiqueta "primitivismo". Luego, extirpando sus expresiones de sus contextos simbólicos, religiosos, ideológicos y funcionales (¿qué es lo que queda entonces?) caricaturizaron sus expresiones bajo el ostentoso título comercializado de "primitivo".

#### BIBLIOGRAFÍA

- Consens, Mario.** 1995 "La des/construcción del pasado en la época de Freud". En "Lo arcaico, temporalidad e historicización". Asociación Psicoanalítica del Uruguay, págs. 89-100. Montevideo.
2007. "Arte Prehistórico en Uruguay". Linardi y Risso. Montevideo.
- Foucault, Michel** 1973. "The Order of Things, An Archaeology of the Human Sciences". Vintage Books, New York.
- Geertz, Clifford.** 1987, "La interpretación de las culturas". Editorial Gedisa. México.
- Glyn, Daniel.** 1976 "A Hundred and Fifty Years of Archaeology". Massachussets.
- Reding Blase, Sofía.** 1994. "Muerte del otro: fin de la historia". Boletín de Antropología Americana 29:80-88.
- Trouillot, Michel-Rolph.** 1995. "Silencing the Past: power and the production of History". Beacon Press. Boston.

### "Imprenta apoyando a los plásticos de Uruguay"

Catálogos, libros, folletos, ofset y digital

PEDERNAL 1865– Montevideo – Uruguay – Teléfono: 208 50922\*

Fax: 2036189– Email: pam@netgate.com.uy

**pam**  
CORPORACION GRAFICA

## Francisco Matosas



El homenaje de don Francisco al aviador Luis Tuya, caído en defensa de la República Española (Careaga y Rivera, Mercedes).

# Un modernista catalán en Mercedes

| Luis Morales

### Origen e influencias

Nacido en Badalona en 1886, Francisco Matosas y Amat se trasladó hacia 1901 a un pueblo próximo a aquella llamado Premià de Dalt y allí trabajó en unas canteras de granito que proveían de material de construcción a diversas obras, así como a talleres de escultura en la también cercana Barcelona. De acuerdo con el testimonio de Humberto Nazabay, quien fuera su discípulo años más tarde, fue durante este período que aprendió el laboreo de la piedra y, a partir de su contacto con los escultores, los principios del arte de éstos. Asimismo, hay indicios de que en ese mismo tiempo pudo participar en aquel lugar como albañil en el reciclaje de masías (casas de campo catalanas) para transformarlas en residencias de veraneo.

Dada la proximidad con Barcelona de los lugares donde transcurrieron sus primeros años, es muy probable que en ese período

conociera de primera mano la obra de Antoni Gaudí, hipótesis que se refuerza a la luz de lo que Juan Bassegoda Nonell refiere en su libro *Aproximación a Gaudí* en cuanto a que: "muchos albañiles se acercaban a la Sagrada Familia para observar y aprender las técnicas impuestas por Gaudí". Por otro lado, el arquitecto Fernando Cabezudo sostiene que Matosas pudo haber sido influido: "por la escuela de Montaner y Domènech, así como por otros arquitectos que trabajaron con un valor de fachada y color que resulta más fácil de emparentar con él".

### Llegada al Río de la Plata

Casado con Juana Vinardell en 1908, poco tiempo después emigró a la Argentina. Casi con seguridad, este hecho se relaciona con la crisis económica y con la gran agitación política que reinaba en Cataluña hacia 1909 y que terminaría en julio de ese

mismo año con la llamada Semana Trágica de Barcelona. En efecto, don Francisco simpatizaba con las ideas anarquistas y quizá por eso se vio obligado a marcharse de su país.

Así, Matosas llegó a Buenos Aires, donde pocos meses más tarde habría de reunirse con su esposa y su primogénito. Es probable que en este período trabajara, aunque en tareas secundarias, en las etapas finales de la construcción del Teatro Colón. También, según el testimonio de quienes lo conocieron, pudo haber realizado alguna obra en el ex hospital Guillermo Rawson. Aunque, en ninguno de los lugares citados se han encontrado en la actualidad pruebas de su presencia.

### Santiago del Estero.

De la capital argentina se trasladó a Santiago del Estero, donde años antes se había radicado su hermana Monserrat. En

aquel lugar viviría algunos años, hasta que una de las cíclicas crisis económicas que azotaban aquella provincia por entonces lo obligase a emigrar de nuevo, esta vez, aprovechando las leyes que al respecto promulgara don José Batlle y Ordóñez, hacia Uruguay.

En su pasaje por Santiago del Estero, Matosas se dedicó al arte funerario construyendo panteones, ejemplos de los cuales todavía se conservan tanto en el cementerio de La Piedad, en la capital provincial, como en el de La Misericordia, ubicado en La Banda, un pueblo próximo a aquélla. En estas obras es posible encontrar algunos de los rasgos que caracterizarían su manera de hacer posterior: el uso del *faux bois* (imitación de troncos esculpidos en hormigón); aplicación del color por la técnica del fresco en el revoque de la construcción y la ornamentación de la misma; creación de figuras pegando piedras con material sobre las paredes, a la manera de un mosaico; así como sus típicas macetas de tres patas.

Por esos mismos años, tal vez haya recibido la influencia de su compatriota Rafael Delgado Castro, cantero, escultor y constructor como él, quien, antes de emigrar a Argentina y llegar a Santiago, fuera discípulo de Mateo Inurria, conocido también como "el Rodin español". Esta hipótesis es reforzada por el nieto del escultor, el arquitecto Roberto Delgado, quien afirmara: "Pienso que este señor, Matosas, debe de

haber conocido a mi abuelo. Además de que al ser ambos picapedreros, se deben haber relacionado, porque los que tenían estos oficios formaban una especie de cofradía, que era una comunidad cuyos individuos se vinculaban entre sí y se protegían los unos a los otros". Este último detalle además podría arrojar luz sobre el posible vínculo de don Francisco Matosas con algún tipo de esoterismo que, como se verá, parece haber existido más allá de toda duda.

#### Periplo por el litoral argentino-uruguayo

Al salir de Santiago del Estero, aparentemente invitado por un compatriota y amigo, Matosas se dirigió al Uruguay. Pero en el camino pudo haber pasado por la ciudad de Rosario, en la provincia de Santa Fe, Argentina, donde por aquellos años el arquitecto catalán Francisco Roca y Simó construyera una serie de importantes edificios de estilo modernista catalán, hecho que podría haberlo influido de alguna manera.

Según su discípulo Humberto Nazabay, a su llegada al Uruguay, Matosas pasó por Fray Bentos, que en aquel momento vivía un cierto auge económico merced a la presencia del Frigorífico Anglo. Sin embargo, no le gustó y decidió radicarse en Mercedes. Una posible huella de su paso por aquella ciudad estaría señalada por los varios panteones ornamentados a su manera que se pueden ver actualmente

en el cementerio de la capital del departamento de Río Negro.

#### Mercedes: madurez artística

Por fin, hacia 1917, llegó a la ciudad de Mercedes, en el departamento de Soriano. En aquel sitio, a partir de 1920 y hasta 1947, fecha de su muerte, construiría una serie de casas de estilo modernista catalán en las cuales -ya que no innovó en la planta ni en otros aspectos arquitectónicos- el uso del color y una desbordante imaginería en materia de figuras esculpidas en hormigón adosadas a las fachadas serían su rasgo distintivo.

Para conseguir los colores que aún hoy en día se conservan en sus frentes, todos los testimonios apuntan a que se valía de tierras de colores y algún tipo de fijador. En referencia a ello expresa el ceramista Marcelo Perotti: "Este efecto Matosas lo debe de haber logrado mezclando tierra de colores en la última capa de mezcla y haciendo una especie de pórtland lustrado para lograr el color pleno tan prolijo. En las cabezas y otras figuras hacía probablemente lo mismo. Supongo que obtenía los colores mezclando. Debe de haber hecho muchas pruebas para poder obtener los diferentes colores y luego jugar con la policromía en los frentes de las casas. Pienso que ya tendría calculado el porcentaje de cada óxido que debía agregar para obtener el resultado final que quería. De acuerdo con esto, mezclaría ciertas proporciones; y



La tumba del masón Bernardo Irurzún (cementerio de La Misericordia, La Banda, Provincia de Santiago del Estero, Argentina).



La hermana ciega de Matosas (Careaga 327, Mercedes).



El jardín de la casa de la calle Careaga 337 (Mercedes).

tendría una lista de cuántas cucharadas de material por cuántas de óxido eran necesarias para obtener los distintos colores". Por lo que refiere a las esculturas, se sabe que usaba modelos existentes en la realidad, aunque no abocetaba ni llevaba ningún tipo de apunte consigo a la hora de esculpir; según Humberto Nazabay, solía decir: "Ninguna escultura se hace exactamente igual a como era el modelo. Sino que hay que hacer los rasgos del tipo. Lo fundamental de una estatua, de una imagen, son los rasgos. Hay que hacer bien los rasgos. Que quede igual o no es circunstancial; pero sí deben estar los rasgos que digan: es Fulano". Esta teoría matosiana se puede comprobar en los ejemplos que siguen: en primer lugar, está confirmado que su obra más destacada al respecto representa al aviador mercedario Luis Tuyá, a quien homenajeó, pocos años después de que éste cayera en defensa de la República española, haciéndole una estatua en la que lo representa como un ángel con el ala quebrada (en la casa de Rivera esquina Careaga); en segundo, el busto de la mujer con los ojos cerrados que se puede ver en la casa en que vivió don Francisco (Careaga 327) representa casi con certeza a su hermana ciega; y por último, la cara que se conserva en la vivienda de la calle Rodó 366, sería, según varios testigos, la de su hija menor, Rosita. Cuenta Humberto Nazabay que Matosas solía referirse a su forma de hacer como: "El estilo *mío*", lo cual denota una clara conciencia

estética y una fuerte voluntad por desarrollarla. Esto último se desprende de que nunca vendió ninguna de sus alrededor de veinte casas, lo cual permite pensar que en las tres décadas aproximadas durante las que estuvo en actividad se dedicó a construir su propio "museo abierto".

En tierras sorianenses recicló también la estancia La Carolina, situada en el paraje Bizcocho, que todavía hoy se conserva con su imponente belleza. Asimismo, realizó trabajos en la estancia La Marucha, aunque de ellos actualmente se conservan algunas antiguas fotos. Por otro lado, existen testimonios que sugieren que puede haber realizado obras en la estancia Nueva Melhem, en el departamento de Río Negro. Todo lo cual apunta en la dirección de que tal vez Matosas aplicara en esta etapa de su vida el conocimiento adquirido años antes en el reciclaje de casas de campo catalanas.

### ¿Un esotérico?

En la ciudad de Mercedes, a través de narraciones orales, la figura de Matosas se ha transformado en un mito, en el cual se reitera un detalle: cómo guardaba con el mayor celo y nunca transmitió a otros el secreto mediante el cual lograba los colores que luego aplicaba en las paredes de sus casas por la técnica del fresco y que hasta el día de hoy, tres cuartos de siglo después de construídas, se conservan en ellas. Asimismo, "disimulada" dentro de la profusa decoración típica del modernismo que caracteriza sus viviendas, existe una presencia constante de lo que, según el investigador Alejandro Michelena, pudieran ser signos del saber esotérico o hermético. Efectivamente, sólo por citar algunos ejemplos: en el frente de la casa que construyera en la calle Careaga 337, se pueden ver triángulos de posible origen masónico; en la parte superior de la construcción donde tuviera su panadería y carnicería se conservan dos esculturas de la cabeza alada de Mercurio, cara a los alquimistas; y por último en lo alto de la casa donde viviera Matosas desde 1936 hasta su muerte –en la calle Careaga 327–, hay rosas y cruces). De allí que el propio Michelena concluyera: "Sin lugar a dudas, Matosas estaba vinculado a la francmasonería, a los rosacruces o a alguna otra hermandad de tipo esotérico".

### Conclusión

Al decir del historiador mercedario Manuel Santos Pérez, "las de Matosas son casas que se miran, pero que no se ven". En efecto, tal parece haber sido el sino de la obra del constructor Francisco Matosas, puesto que, a pesar de que forma parte de lo más valioso que en materia de arquitectura trajeran y legaran los inmigrantes europeos a Uruguay, todavía no ha sido reconocida y estimada de una manera acorde a la significación cultural que la misma encierra, no sólo para el pago chico que lo acogiera, sino para Hispanoamérica toda. ■

# Acerca de artistas e impuestos

Joaquín Aroztegui |

El Impuesto a la Renta de las Personas Físicas ha causado gran desasosiego en toda la sociedad. Los medios de comunicación han logrado sembrar duda y temor en sectores de la población que por su condición social, lejos de ser imponentes, son los beneficiarios de gravámenes cuyo objetivo es mejorar la distribución de la riqueza. En todas partes se habla de economía y todos hacemos alarde de un lenguaje supuestamente técnico con el convencimiento de que el mismo nos genera una imagen más culta. Así como en otras épocas el historiador era el "brujo de la tribu", hoy lo es el economista. La mentalidad economicista invade todas las actividades y se pretende explicar todo mediante sus razonamientos. Nos hemos convertido en modernos "aprendices de brujo".

A los artistas plásticos el IRPF no podía dejar de inquietarnos, a lo que se debe agregar la falta de claridad transmitida por los voceros del Ministerio de Economía y Finanzas. La Directiva de APEU se ha tomado el trabajo, con la mejor intención posible, de consultar a AGADU, quien responde a través de sus asesores con diversas recomendaciones acerca de las opciones y las conveniencias de que los artistas se constituyan en Empresas Unipersonales o bien se inscriban como Servicios Personales; ventajas y desventajas del Monotributo; de cobrar IVA a los alumnos o pagar un monto fijo; etc. (Todos estos informes están en la red y pueden ser consultados). Es un problema engorroso al que, como dijimos, no han dado una respuesta concreta ni las más importantes figuras del Gobierno. ¿No nos estaremos dejando llevar por una lógica perversa de raíz económica, alejada de los intereses profundos de la cultura y el arte? ¿Somos los artistas productores simplemente de bienes culturales?

Los **bienes económicos** o escasos, por oposición a los bienes libres, son aquellos que se adquieren en el mercado pagando por ello un precio. En el ámbito del mercado, los bienes son cosas y mercancías que se intercambian y que tienen alguna demanda por parte de personas u organizaciones que consideran que reciben un beneficio al obtenerlos. (Wikipedia)

¿Producimos **bienes económicos** (generalmente altos) en beneficio propio? ¿Es esta la razón por la cual en algunos momentos renace el entusiasmo por las "industrias culturales"? Creo, firmemente, que NO. Invito al lector a consultar en el número 1 de **La Pupila** las variadas respuestas acerca de **¿qué es el arte?** y verá que –por lo menos en la cabeza de los creadores– el asunto del valor económico no es el móvil ni el motivador. El propio Estado, en los hechos, considera que el "producto" de los artistas no es un simple bien económico desde el momento que mantiene museos, concursos, personal idóneo, etc. Si se tratara simplemente de salvaguardar las obras por su valor económico, sería más simple, seguro y barato hacerlo en la bóveda del Banco República. Decir esto suena a disparate. Pero, ¿por qué no parece tan disparatado que a la hora de cobrar impuestos se piense en los artistas como "empresas", prestatarios de servicios o proveedores del Estado? La sociedad de nuestro país tiene por tradición una visión más "social" hacia el artista y en general y hacia los llamados "trabajadores de la cultura"; visión que se remonta desde hace muchos años.

En la obra **Plásticos Uruguayos** –Edición de la Biblioteca del



© Larroca - Cortazzo

Poder Legislativo, 1975- en la introducción elaborada por el Sr. W.E. Laroche, anota:

*"Para ese entonces se gestaba una revisión integral de este panorama que se concreta en la resolución del Poder Ejecutivo de 20 de agosto de 1930 sobre Remuneración a la Labor Artística, que en una extensa parte expositiva fija un nuevo concepto sobre el particular y que en sus lineamientos generales establece: que el arte desempeña una elevada función social, correspondiendo al Estado la obligación de estimular su desarrollo, mediante procedimientos que signifiquen o impersonalicen estas intervenciones del Poder Público."*

Hay varias consideraciones importantes que apuntan hacia otros objetivos; pero más adelante vuelve sobre este concepto:

*"La obra de arte es una obra pública, por ser eminentemente social..."*

Estos conceptos, vertidos por el Poder Ejecutivo en 1930 (presidencia de Juan Campistegui) son la confirmación oficial de ideas que ya entonces existían y que en buena medida se han mantenido en la tradición social.

**El artista es un trabajador en función social y la obra de arte es una obra social y pública.** No pasa desapercibido que hay en esta cita, además, unos cuantos conceptos a rescatar tales como la obligación del Estado de estimular el desarrollo del arte y también el cuidado de que estas intervenciones no signifiquen una toma de posición ni vayan flechadas hacia la persona de algunos artistas. Si esto viene de tan larga data, entonces, ¿por qué nos entreveramos en esta discusión? Aún desde el punto de vista económico: ¿cuan significativo es o puede llegar a ser el aporte monetario que hagan los artistas por venta de obras o por su labor docente? ¿Qué relevancia puede tener esto para las arcas del Estado? Creo que es casi nula. Sin embargo, cuánto pueden complicar las condiciones de trabajo a los artistas que hemos trabajado toda la vida sostenidos por el esfuerzo personal, o por la solidaridad de otros colegas, o por esos modestos compradores de obra que lo hacen por el gusto del arte y también por el gusto de ayudar y dar una mano al artista; generalmente amigo, generalmente pobre. □



© www.latinale.de/latinale07

La **intervención** bailantera:

## La acción de Washington Cucurto

| Diego **Recoba**

Han pasado más de ochenta años desde el momento en que las vanguardias artísticas se opusieron a la institucionalización del arte oficial y a su legitimación desde la academia. Vistos desde hoy -y considerando su itinerario y presente-, los movimientos vanguardistas quizá no hayan plasmado totalmente su real objetivo. Hoy, la institucionalización del arte continúa siendo muy fuerte y su relación con las especulaciones del mercado financiero se ve cada vez más reforzada. La academia (más allá de supuestas aperturas del orden establecido) sigue siendo conformada por una elite que no logra advertir su carácter conservador, similar al de aquellos que legitimaron o desaprobaban a artistas y expresiones "otras". Con esto no se está afirmando que las van-

guardias hayan sido totalmente derrotadas o que no hayan combatido desde cierta honestidad intelectual; solo se intenta señalar la diferencia entre aquellos que se dejaron fagocitar por el sistema de quienes todavía buscan una alternativa. Dentro de este grupo, se puede situar al escritor argentino Washington Cucurto; alter ego de Santiago Vega, nacido en Quilmes, Argentina, en 1973. Se lo puede vincular al legado de las vanguardias; no tanto en el sentido de "la novedad" o de estar "un paso adelante", sino en lo que tiene que ver con la estrategia de la intervención directa en el campo social.

### **El escritor bailantero**

Cucurto saltó a escena en el año 1998 con el libro de poemas **Zelarayán**, por el cual

fue acusado de racista y pornográfico. Tres años más tarde, ese trabajo fue retirado de circulación por la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina. Luego le siguieron los volúmenes de poesía **La máquina de hacer paraguayitos, 20 pungas contra un pasajero**, y **Hatuchay**. Ha escrito varias novelas: **Cosa de negros** (la primera, que data de 2003), **Fer, Panambí, Las aventuras del Sr. Maíz, Hasta quitarle Panamá a los yanquis** (novela por entregas que se puede leer en el sitio web de "Eloísa Cartonera" [www.eloisacartonera.com.ar](http://www.eloisacartonera.com.ar)) y, de reciente publicación, **El curandero del amor** (2007).

La obra de Cucurto está inserta en lo *border* del "Arte" con mayúsculas. Sus personajes, inmigrantes ilegales (paraguayos, bolivianos, dominicanos) pertenecen a



© www.latinale.de/latinale07

la periferia de la europeizada sociedad bonaerense. Pero esos personajes no son recortados y pegados al antojo de un intelectualismo que ve como "progre" el hecho de escribir sobre el lumpen; sino que estas clases bajas tienen la palabra, aplican sus reglas y juegan en su propio territorio: las discotecas bailanteras, los bares y los prostíbulos de los barrios marginales.

Cucurto se declara "un mal escritor" y al hacer esto se ubica ideológicamente del lado de su compatriota Roberto Arlt, quien también afirmaba que no sabía escribir. Asimismo, se contrapone a la tradición borgiana del escritor culto, oligárquico y cosmopolita. Defensor de la idea de Arlt de escribir casi compulsivamente cuando se tiene algo que decir (sin detenerse demasiado en cómo decirlo), logra, al igual que aquel, una literatura empapada de oralidad, repleta de términos híbridos provocados por el contacto con otras lenguas, tradiciones y costumbres de la variopinta gama de inmigrantes que conviven en los barrios miserables de la ciudad. Todo esto narrado en primera persona por Washington Cucurto: un inmigrante dominicano, reponedor en un supermercado, adicto a los bailes de cumbia y a las mujeres paraguayas. De su obra literaria se ha dicho mucho, y poco más se podría agregar en este artículo.

### Arte relacional: ¿un camino posible?

Pero Cucurto va más allá de su labor literaria. Lo suyo es un proyecto donde se fusiona letra, activismo e interpelación. Es fundador de la editorial "Eloísa Cartonera", ubicada en el barrio de La Boca, con la que tiene más de cien títulos publicados. Los libros son fotocopiados y las tapas son manufacturadas con cartón comprado a los cartoneros (quienes reciben una cifra superior a la que están acostumbrados a percibir). Los hijos de los cartoneros ilustran las tapas de los volúmenes y eso los aleja temporalmente de estar "cartoneando" en las calles. Los ejemplares de la doméstica

editorial se venden en las estaciones de subtes a precios sumamente bajos y solo edita títulos de autores latinoamericanos, quienes ceden sus derechos para la causa. Allí han publicado Ricardo Piglia, Alan Pauls, Dani Umpi, Leonidas Lamborghini, César Aira, Raúl Zurita, entre otros.

El proyecto de "Eloísa Cartonera" contiene múltiples abordajes posibles. No solo se trata de un verdadero sistema cultural donde tienen voz los que no la tienen, sino que además hay un programa de difusión en el que participan todos sus protagonistas. En ese sentido, de qué sirve todo lo que se pueda escribir sobre subalternidad, la voz de los otros y su reivindicación, si "los de abajo" tienen inhabilitado el acceso a esas obras. Quizá ahora el lector pueda entender el rumbo que se propuso al principio de esta nota: todo proyecto artístico revolucionario o vanguardista es palabrerío barato si no cristaliza la acción; toda prédica popular no es más que una soflama soberbia si no llega a los verdaderos destinatarios.

"Eloísa Cartonera" también puede leerse a la luz de improntas teóricas recientes relativas al arte. Más allá del enfoque casi obvio que pueda vincular este proyecto con la creación, el reciclaje y el "libro objeto", otra observación podría comparar la acción de la empresa con mucho de lo expuesto a propósito del "arte relacional". Es decir, un arte ubicado en los márgenes de las instituciones y los bordes interdisciplinarios. Quien ha insistido con respecto a ello es el crítico francés Nicolás Bourriard, en su libro **Estética relacional** (2006). Este autor privilegia una "nueva forma de creación" que antepone lo colectivo por sobre lo individual. Para Bourriard, la actividad artística basada en los opuestos y los conflictos de la intimidad deja su lugar a la "nueva creación y a la alianza entre nuevos actores". Habida cuenta de estos supuestos teóricos, queda la obra concreta. Seguramente existan muchos errores formales en la literatura de Cucurto y quizá también en la cadena

difusora de "Eloísa Cartonera". Sin embargo, es preferible el compromiso directo con una causa específica (que levanta la bandera de las vanguardias en cuanto a la polémica "fusión del arte con la realidad") que las toneladas de texto impreso en papel que terminarán sus días en una volqueta, ...inútiles, hasta que llegue algún cartonero para revivirlas. ■

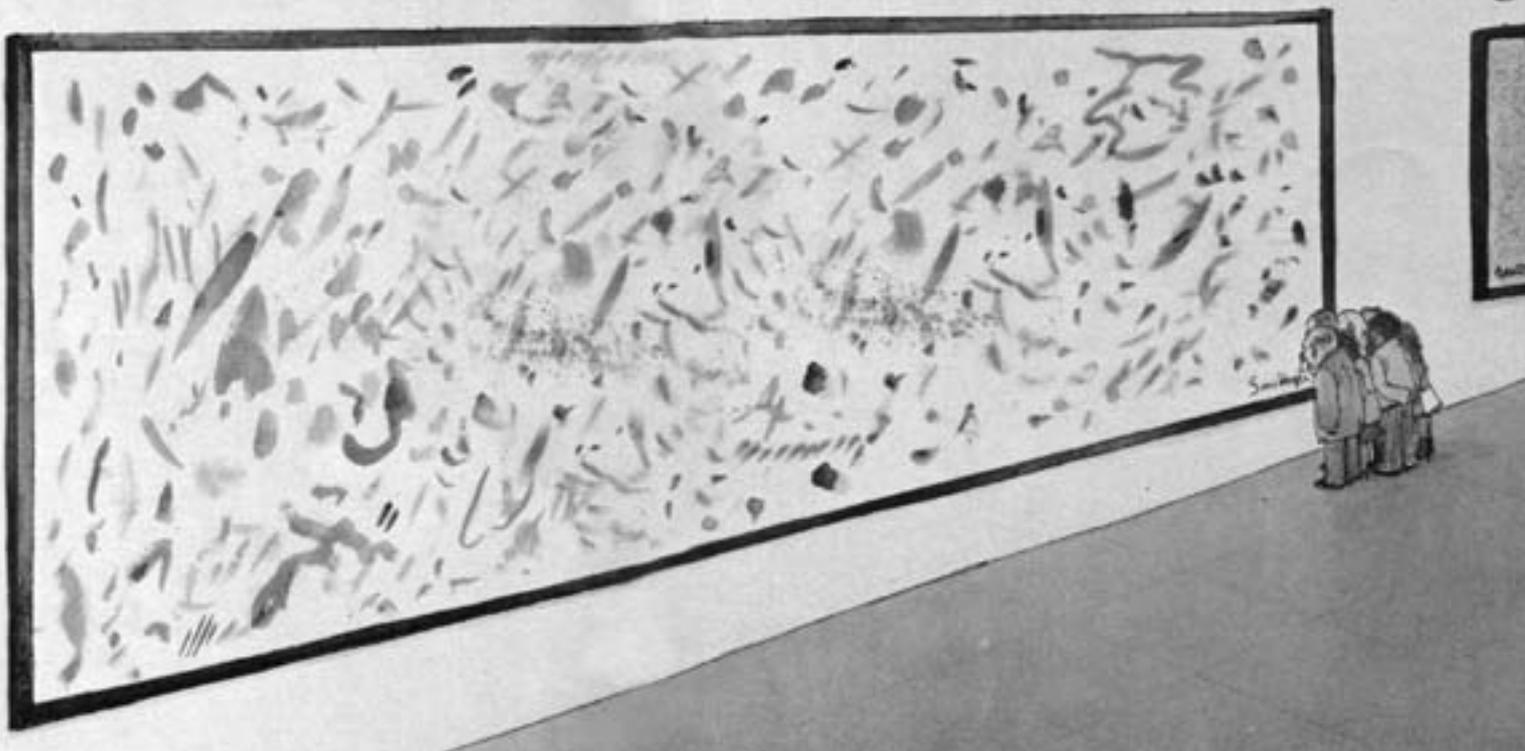
LIBROS  
DE ARTE



...Arquitectura, Diseño,  
Filosofía, Música,  
Psicología...

-  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



Acuarela de Cesc, tomada de "No es broma", Planeta, Barcelona, 1985

# Arte y Fraude

| Carlos Rehermann

## La idea de fraude

En un artículo<sup>1</sup> publicado en 1969, el filósofo estadounidense Stanley Cavell analiza el discurso de dos publicaciones<sup>2</sup> especializadas en música contemporánea. Acerca del fondo ideológico que las caracterizaba, dice:

*"Lo que sugieren es que la posibilidad de fraude, y la experiencia del fraude, es endémica en la experiencia de la música contemporánea. [...] No sé cómo alguien que ha experimentado el arte moderno puede haber esquivado ese tipo de experiencias, y no sólo en el caso de la música. ¿Es arte el Arte Pop? ¿Son arte los bastidores con unas pocas tiras o incisiones? ¿Son arte las novelas de Raymond Roussel o Alain Robbe-Grillet? ¿Lo es el cine arte? Una respuesta común es que el tiempo lo dirá. Mi pregunta es ¿qué dirá el tiempo? [...] Pero mientras esperamos que el tiempo lo diga, nos perdemos lo que dice el presente: que los peligros del fraude, y de la confianza, son esenciales en la experiencia del arte<sup>3</sup>".*

El artículo fue escrito por Cavell en los años de auge de la música serial, cuando los términos preferidos a la hora de hablar de composición eran "azar", "incertidumbre" e "improvisación". Las publicaciones a las que hacía referencia el autor hacían énfasis en la novedad y se detenían en relatos de los procesos de composición. La sensación que dominaba ciertos círculos artísticos con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial era de agotamiento. Acerca de esto, Cavell revisa la idea de la **ausencia de progreso en el arte**. Es frecuente mencionar la idea de progreso en la ciencia para explicar que no puede existir progreso en el arte.

Aun sin cuestionar la idea de progreso científico<sup>4</sup> (por ejemplo, por parte de Kuhn o de Popper<sup>5</sup>) es posible poner en duda que el arte está exento de progreso. Aunque no se puede sostener seriamente una teoría del progreso artístico, Cavell dice que los artistas, los críticos y hasta los historiadores con frecuencia expresan que una

generación "ha resuelto un problema" planteado por una generación anterior. Ejemplos de lapsos en los que puede hablarse de esta clase de progreso pueden ser el establecimiento de la perspectiva cónica en Italia en el siglo XV, o la instalación de la novela en el Siglo XIX como género narrativo dominante.

Tampoco puede decirse que la sucesión de estilos sea una mera sustitución de unos por otros exenta de progreso. Cuando el cubismo aparece luego del post-impressionismo de Cézanne, simultáneamente lo resignifica. Cuando un estilo se impone con intensidad (profundidad artística) y extensión (dominio de un ambiente cultural), tiende a permitir nuevas miradas o interpretaciones de vastos períodos anteriores. El cubismo no sólo resignificó un estilo inmediatamente anterior sino que permitió interpretar la representación de la profundidad espacial desde el Renacimiento hasta llegar a las distorsiones de la representación de la tridimensionalidad de Cézanne que abrirían la puerta a la destrucción cubista del sistema cónico y monocular. Esta sensación de progreso que experimentan los artistas tiene un paralelo en la impresión de agotamiento que surge en grandes porciones de público ante ciertas manifestaciones que fuerzan los límites hasta entonces aceptados para la definición del arte.

Esta presión sobre la definición del arte supone necesariamente cierta idea de progreso o al menos de cambio. Pero si el progreso podía ser admitido por los artistas clasicistas como un intento de apropiación de la tradición y un deseo de llevar la técnica hasta estadios superiores de virtuosismo y belleza, el choque entre las instituciones oficiales (especialmente las Academias nacionales, y en los países periféricos como Uruguay, el apoyo sesgado y arbitrario, basado en aprobaciones educadas de los gobernantes de turno) y los artistas más talentosos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, representantes de una clase culta que desaprobaba la corrupción burguesa

y reclamaba más libertades y una moral revolucionaria, convirtió el arte nuevo en rupturista. Las rupturas formaron una cadena cada vez más estruendosa de escándalos a partir de la irrupción de los impresionistas, en el último tercio del siglo.

A partir de ese momento (y con la adhesión de los nuevos artistas a las teorías científicas del color de Chevreul, como si quisieran afirmar que el progreso del arte corre junto con el progreso de la ciencia), al arte se convirtió en **vanguardia**. Un artista "actual" debía ser un luchador del frente. El enemigo era muy claramente identificable: las autoridades que no aceptaban ese nuevo arte en las exposiciones oficiales. Casi invariablemente, el grueso del público se sentía atacado por esos agresivos soldados del arte nuevo. Y la clase de agresión que sentían tenía que ver con el fraude.

### Falsificación

En arte el fraude suele asumir la forma de falsificación, práctica de larga tradición. Cuando durante el Renacimiento los artistas comenzaron a ser admirados por su estilo personal, y los clientes reclamaban en los contratos que los rostros y las manos de los personajes fueran pintados "por la mano del maestro", los propios maestros emprendieron una carrera de falsificadores: era más provechoso para ellos enseñar su estilo a un aprendiz que perder el tiempo realizando los cuadros, salvo casos excepcionales. Otras falsificaciones se hacían con la connivencia del cliente, como el enterramiento de esculturas de mármol en suelos ácidos, por parte de Miguel Ángel, de acuerdo con las instrucciones de su patrón Lorenzo de Medici, para darles la apariencia de antigüedades, según cuenta Vasari. Los fraudes más espectaculares comenzaron a darse a principios del siglo XX, cuando los precios de las pinturas sufrieron aumentos explosivos. La falsificación, la realización de copias o la imitación del estilo de un artista del pasado dieron grandes dividendos a algunos estafadores virtuosos.

El caso de un notable falsificador de mediados del Siglo XX ilustra extensamente la moral que se adhiere a las ideas de **falsificación, originalidad, identidad, valor cultural y propiedad**. Durante los años 30, el arquitecto holandés Hans Van Meegeren vivía en el sur de Francia, donde pintaba cuadros con el estilo de algunos pintores del Siglo XVII, especialmente de Jan Vermeer. Gran conocedor de la vida y la técnica de ejecución de sus compatriotas, fue capaz de engatusar al experto más influyente de su época, que certificó que un cuadro suyo era un auténtico Vermeer. Meegeren vendió al menos ocho cuadros pintados por él haciéndolos pasar por obras de Vermeer y de Hooch. Poco antes de comenzar la guerra volvió a su país, donde continuó vendiendo sus pinturas con firma falsa. Se hizo millonario. Pero durante la guerra cometió un error: vendió un cuadro a Hermann Goering.

Cuando al terminar la guerra los aliados nombraron un comité de rescate de obras de arte robadas por los nazis, se descubrió que en la colección de Goering había un Vermeer. Fue fácil rastrear el origen y llegar a van Meegeren. Lo que querían los investigadores era conocer la genealogía del cuadro, para dar con su legítimo propietario. Van Meegeren dijo que se lo había comprado a un italiano, pero como no dio el nombre de ese supuesto vendedor, fue acusado de traición, por vender el patrimonio cultural holandés al enemigo, y procesado con prisión.

El abogado de van Meegeren sorprendió al juez con una declara-

ción inverosímil: el Vermeer era en realidad un van Meegeren. Por lo tanto no debía ser considerado un traidor sino más bien un héroe, por haber engañado al enemigo. Se nombró una comisión de expertos, que determinaron que el cuadro era un temprano, pero clarísimo, notable, característico y perfecto Vermeer. Van Meegeren dijo, entonces, que si le daban materiales él pintaría, delante del juez y los jurados, un cuadro en el estilo de Vermeer. Así lo hizo, mientras guardaba arresto domiciliario. El cuadro que resultó de su desafío se titula **El joven Cristo**.

Lo que terminó por delatar las falsificaciones no fueron pruebas de expertos en arte, sino de científicos. El blanco de plomo, un azul de cobalto (que en un apuro usó en lugar de lapislázuli) y un proceso de plastificación para otorgar al óleo una dureza similar a la que le da el paso del tiempo, demostraron el fraude. Van Meegeren murió a los pocos días de ser sentenciado a un año de cárcel por falsificación. Pero al menos no murió como traidor a la patria. Para muchos holandeses, es un héroe que engañó a los nazis. Para otros es un héroe porque engañó a los expertos.

### Diferencias entre un Vermeer y un van Meegeren

El fraude de van Meegeren pone en cuestión casi todo lo que tiene que ver con Vermeer. Muchos museos prefieren no mencionar su existencia, sobre todo los que compraron Vermeers durante los

años treinta y cuarenta. El fetichismo y el culto a la personalidad se manifiestan en toda su potencia cuando puestos uno junto a otro no es posible diferenciar un cuadro de Vermeer de uno de van Meegeren. Lo primero que comienza a trastabillar es el significado que damos a la obra de Vermeer. Hay que preguntarse por qué Vermeer no pintó un **Cristo Joven**. Quizá hay motivos que aun desconocemos por los cuales es completamente imposible que Vermeer haya podido hacer algo semejante. Pero los estudios iconológicos (en el sentido de Panofsky<sup>vi</sup>) no han avanzado lo suficiente como para poder determinar con exactitud qué podría o no haber pintado alguien en el pasado. El mercado

se trastorna. Los Vermeers se siguen vendiendo a precios altos, pero según algunos, casi a la mitad de lo que se podría obtener de no ser por la sombra de van Meegeren.

Para muchos, los verdaderos villanos en esta historia son los expertos, que cuando no logran reconocer la diferencia entre un Vermeer y un van Meegeren, demuestran que los criterios que emplean para otorgar valor a las obras no son rigurosos ni confiables. Es muy interesante hacer notar que el reclamo de un saber objetivo para determinar el valor artístico parece afirmarse cuando la condena de van Meegeren se debe a la química y no a la sabiduría acerca de arte de los expertos.

Un imitador como el gran falsificador húngaro Elmyr De Hory, que copiaba obras de sus contemporáneos (Picasso, Matisse, Modigliani) está a salvo incluso de los científicos que pueden detectar la composición de sus materiales. Van Meegeren tenía en su contra la distancia temporal entre él y Vermeer, que permitía discernir mediante métodos científicos de datación, la antigüedad de los objetos artísticos. En el caso de de Hory el papel de la ciencia lo toma la administración comercial: listas, certificados, actas de transacciones, declaraciones de testigos, una suma de documentos que dan fe de la autenticidad de una obra. Pero ninguna verdad objetiva, ningún conocimiento positivo que provenga de un conocimiento sobre arte.

---

Esta sensación de progreso que experimentan los artistas tiene un paralelo en la impresión de agotamiento que surge en grandes porciones de público ante ciertas manifestaciones que fuerzan los límites hasta entonces aceptados para la definición del arte.

---



**La adúltera**, pintura de Vermeer falsificada por Van Meegeren fue examinada por expertos durante el juicio.

El fraude de las falsificaciones tiene el aura de las aventuras de los bandidos ilustrados, y al mismo tiempo de los benefactores de los pobres, como Robin Hood. Después de todo, los falsificadores sólo roban a millonarios y engañan a unos pedantes que mantienen al común de la gente sometida a sus arbitrariedades, los expertos en arte.

#### **La obra de arte en la era posterior a la reproducción mecánica**

En la época de auge del capitalismo, de la comercialización de objetos de arte, las tendencias más actuales son las que rechazan la producción de objetos comercializables: performances, video arte, instalaciones, intervenciones. Si esto en parte reafirma la espectacularización general de la civilización<sup>vii</sup>, no hay que atribuirle a ese hecho toda la responsabilidad.

Las nuevas formas artísticas forman parte de la constelación eventual, de lo efímero, pasajero, impermanente, autodestructivo, fugaz, biodegradable, putrescible, que no deja huellas. Esta ausencia de huellas es esencial para el sistema capitalista. La prohibición de conservar la forma es la característica más acentuada de la producción de nuestra actual cultura. De lo que se trata es de impedir la consolidación, con el fin de lograr una venta incesante. El arte actual no puede venderse individualmente (salvo casos excepcionales) y depende de una activa intervención de grandes corporaciones y del Estado para producir una circulación de dinero que termine financiando la producción.

El comercio de arte se virtualiza: obras inmateriales son comercializadas mediante transacciones virtuales por sumas que tienen una existencia nominal. En Uruguay, que hasta hace muy poco tiempo había permanecido prácticamente al margen de esta forma de comercialización del nuevo arte, se está produciendo una actualización acelerada. El Ministerio de Educación y Cultura apoya decididamente las nuevas formas efímeras en que se manifiesta el arte, porque el nuevo gobierno de izquierda tiene como una de sus misiones esenciales la actualización de los procesos de intercambio capitalistas.

En la película de 1975 *About Fakes* (literalmente "Acerca de las falsificaciones", que en español recibió el título "F de fraude", siguiendo una de las versiones anglófonas, "F for Fake") de Orson Welles, Elmyr de Hory dice: "Si los *cuelgas* [los cuadros falsos] en un museo o en una colección de pintura durante suficiente tiempo, **se vuelven auténticos**". Pero el arte actual hace imposible esa clase de fraude, que no es a la que se refería Cavell. En la misma película, el estafador Clifford Irving, que fue amigo y biógrafo de de Hory (y quiso estafar a Mc Graw Hill con una falsa autobiografía de Howard Hughes) explica que la cuestión, ante una obra, no es discernir si es una falsificación o una obra auténtica, sino **si es una buena o una mala falsificación**. Irving decía eso en Ibiza, en la misma época en la que Cavell planteaba el tema del fraude ante el mundo académico.

De alguna manera, el estafador especialista en falsificaciones (el propio Irving había falsificado la escritura y la firma de Hughes) percibió que una de sus defensas más eficaces sería acusar a los propios artistas de falsificadores. De lo que dice surge la idea de que el falsificador profesional, quien trata de hacer pasar una obra suya por la de otro, busca acercarse a un ideal, y respeta el verdadero arte incluso más que los artistas de hoy. Su proceso es idéntico al de los aprendices de los grandes maestros del Renacimiento. En cambio, el artista que engaña al público haciendo pasar una ocurrencia circunstancial por una obra de arte no trata de esforzarse por llegar a una forma que sabe de antemano valiosa (es decir, que cumple con algunos requisitos previamente aceptados para ser considerada arte), sino que propone algo que se va a aceptar por motivos ajenos a la propia obra.

El arte actual se ha espectacularizado y eventualizado, y como siempre la crítica y la administración van rezagadas: de hecho la terminología de la comercialización a veces resulta anacrónica, como el "Premio Adquisición" que otorgó el Ministerio de Educación y Cultura a una obra que incluye la participación de la autora en una presentación a lo largo de 30 años. Es imposible *adquirir* un evento.

Al mismo tiempo, la reducción drástica de cantidad de objetos artísticos que se está produciendo en todo el mundo genera una relativa escasez que tiende a mantener los precios en un nivel satisfactorio para la mayoría de los involucrados en el mundo del arte: galeristas, administradores de museos, y artistas.

La banalización de los aspectos formales y materiales de las obras (una cama sucia, los muebles de una farmacia, una carpa, una pila de bosta de elefante) hace que no tenga sentido la falsificación de las obras. La copia es inútil porque no se requiere ninguna habilidad especial para hacerla. Cualquiera la puede hacer, y por lo tanto nadie va a pagar por esa obra a no ser que el vendedor sea confiable. De hecho el artista es con frecuencia un diseñador que produce indicaciones para que unos artesanos habilidosos (y anónimos) den forma objetual a la obra. Por eso el artista debe ser él mismo vendible y hábil para relacionarse con los financiadores, es decir, seductor.

Si la británica Tracy Emin presenta su cama sucia a un concurso de arte de su país, habrá una serie de jurados que se sentará a examinarla y decidirá si merece o no un premio, una mención, o ninguna de esas distinciones. Pero si un plomero de Liverpool lleva su cama sucia al mismo lugar, probablemente tenga problemas con el personal de seguridad. Una cosa es Tracy Emin, y otra un plomero de Liverpool. Los jurados pueden decir que Tracy Emin tiene una trayectoria y por lo tanto hay que atender a su propuesta de cama sucia, y que el plomero no tiene ninguna trayectoria, sino sólo una cama sucia. En resumen, la obra no interesa en lo más mínimo, porque todo se reduce a la figura del artista.

En una época de masificación, pérdida de definición de las identi-



Pos Doppelgänger. Fernando Nicrosi. Tinta, 17 x 22 cm, 2008.

dades, desdibujamiento de los rasgos individuales, la pérdida de materialidad de las obras de arte es significativa e imprescindible. Rechazos y acusaciones

Pertenecer a una vanguardia y ser rechazado por la sociedad fue un estigma de los artistas del Siglo XX. Los artistas más creativos fueron acusados de engañar al público con obras incomprensibles, mal hechas, obscenas y feas. Una acusación que aun hoy es común consiste en denunciar que la obra podría haber sido hecha por cualquier persona, a tal punto carece de dificultades técnicas o parece estar torpemente hecha. Por más que la discusión acerca de ese asunto en particular fue desarticulada a principio del Siglo XX (piénsese en el Dada y en Duchamp), sigue siendo la objeción popularmente más recurrida.

Cuando las vanguardias se ganaron un espacio económico y dispusieron de una clientela adinerada (y en muchos casos notablemente esnob, particularmente a partir del comienzo de la Segunda Guerra mundial, cuando el centro económico del arte se desplazó de París a Nueva York) se puso a punto un discurso según el cual las vanguardias son movimientos heroicos llevados adelante por mártires incomprensidos. El pasado estaba lleno de casos lacrimógenos como los de Van Gogh y Modigliani, que otorgaban salvoconductos a sus descendientes artísticos.

Para los críticos y los académicos resultaba problemático acusar de fraude a un artista. Por un lado corrían el riesgo de cometer las mismas imprudencias de los muchos que rechazaron el impresionismo, el cubismo o el fauvismo. Por otra parte, el transcurso del siglo puso en cuestión la definición misma del arte, por lo cual resultaba peligroso ponerse en la posición de cuestionar a un

artista contemporáneo, ya que de resultados de una contraataque del artista el académico probablemente sufriera lesiones ideológicas, políticas y sociales graves.

Un ingrediente adicional a esta pérdida de capacidad de juicio fue el rápido crecimiento del mercado de arte. La moneda es un signo que tiende a abandonar su significado para conservar sólo el significativo, un proceso que se inició antes del abandono del patrón oro pero que desde ese momento se acentuó notablemente. En cuanto interviene un signo tan universal y ya sin significado como el dinero, todo juicio queda supeditado a una transacción<sup>viii</sup>. El juicio se suspende.

Esta suspensión del juicio no tenía las características de la abstención voluntaria de Pirrón. Al contrario, forzada por una suma de condiciones sociales y económicas, conduce a una ataraxia que se parece bastante a la idiocia. Así, el fraude es inefable porque el artista es un mártir que se ofende cuando se le pide que defina su campo de acción (el arte). La respuesta tiende a ser (como corresponde a un mártir) una acusación de persecución, de sostenimiento de viejos órdenes injustos, de oscurantismo y rechazo al nuevo mundo del que el artista es embajador.

La confianza es esencial entonces para el juicio acerca de la obra. La idea de Cavell parece hoy acercarse al centro de los temas de discusión sobre arte: los peligros del fraude y de la confianza son esenciales en la experiencia del arte. ■

<sup>i</sup> "Music Discomposed", en Stanley Cavell, *Must we mean what we say? A Book of Essays*, New York: Charles Scribner's Sons, 1969.

<sup>ii</sup> "Die Reihe" fue una revista publicada en alemán, editada por Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen, en Viena entre 1955 y 1962. Entre 1957 y 1968 se publicó en Estados Unidos una versión en inglés, aunque conservó el título en alemán, que hace referencia a la música serial. "Perspectives of New Music" fue editada en Estados Unidos por primera vez en 1961 por Arthur Berger y Benjamin Boretz, y se sigue publicando en la actualidad.

<sup>iii</sup> Stanley Cavell, *Op. Cit.* P. 188.

<sup>iv</sup> Ver Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962, y Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery*. London: Hutchinson, 1959.

<sup>v</sup> Ver Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

<sup>vi</sup> Ver Erwin Panofsky, "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", en *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1983

<sup>vii</sup> Ver Guy Debord, *La société du spectacle*. Paris: Champ Libre, 1967.

<sup>viii</sup> Ver Amir Hamed, "Fin y monedas", en *Mal y neomal. Fundamentos de geoidiocia*. Montevideo: Amuleto, 2007.

<sup>1</sup> Un ejemplo recurrido es el de la comparación entre la física newtoniana y la Teoría de la Relatividad. Quienes cuestionan el progreso científico aducen que el paradigma einsteniano es independiente del newtoniano, de tal modo que una discusión newtoniana y una einsteniana pueden llevarse a cabo sin la menor interacción; sin embargo, parece impensable que un físico domine la Teoría de la Relatividad sin conocer la teoría de la gravitación universal de Newton. En ese sentido se establece una continuidad (a través de las instancias formativas del científico) que permiten aceptar la idea de progreso en la ciencia.



catálogos | invitaciones | folletos | tarjetería  
Su solución en impresos

AV. RIVERA 2028  
Tel/Fax: 409 8400 · Tel. 403 0996  
impreart@adinet.com.uy

IMPRESION &  
arte

**El asalto a la nevera.**

*Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*  
Peter Wollen.  
Akal, cuestiones de antagonismo.  
Madrid, 2006.  
240 pp.



Publicados originalmente en 1993, esta compilación de siete ensayos se plantea reorientar una discusión que, en opinión del autor, tendía a alejarse de su eje: "...el debate sobre la crisis de la modernidad se ha desplazado a un debate provinciano sobre la 'posmodernidad': un brebaje extraño y ecléctico que adopta múltiples formas". Considerando esta última categoría como uno de los "síntomas mórbidos" de la crisis más que una etapa autónoma, el autor recorre diferentes etapas de la modernidad atendiendo especialmente a las corrientes internas que vistas superficialmente se oponían a la cultura occidental. "Ha llegado el momento de repasar críticamente la historia de la modernidad y de escoger los hilos que avanzan en contra de su ortodoxia", propone Wollen, tendiendo estos sutiles hilos como conductores de un apasionante laberinto donde los modelos racionalistas, el fordismo, la automatización, el ballet ruso, la mexicanidad y la producción artística de las periferias descolonizadas. Vigente y sugestivo aporte a un debate inconcluso, propone recordarle a los defensores de la "amenazada" nevera occidental que "la creatividad siempre llega desde abajo" y "...siempre encuentra una senda inesperada e indirecta para avanzar". **V. P.**

**Matosas el constructor.**

Luis Morales.  
Ediciones Cauce,  
Montevideo, 2007.  
325 pp.



Luego del libro de relatos **Satanás en el Huerto de los Olivos** (2004) y de la crónica fotográfica **De Batlle a Vázquez** (2005), el escritor y periodista Luis Morales (Mercedes, 1963) produce esta investigación sobre la obra del constructor Francisco Matosas y Amat. Nacido en Badalona en 1886, y tras un pasaje por Santiago del Estero, este heredero del modernismo ibérico se estableció definitivamente en Mercedes (Soriano) en 1916. Bajo la sombra tutelar de Antoni Gaudí, construyó panteones, fuentes, sablones, y decoró frisos y porteras en casas y estancias de ese departamento. Escenas bíblicas, mascarones, cruces, animales y guardas en bajo y alto-relieve se alternan en capiteles y muros de varias residencias. A seis décadas de la muerte de Matosas (1947), solo existía un artículo de prensa local del historiador Manuel Santos Pírez que dejaba constancia del trabajo de aquel emigrante. Para redimirlo del injusto anonimato, Luis Morales se internó en una investigación ordenada que registra la obra del catalán, a la que se le deben sumar las voces de treinta testigos que aportaron datos y anécdotas. Lejos de otras publicaciones artísticas en nuestro medio al servicio del mero bullicio, **Matosas el constructor** es un silencioso documento en beneficio de nuestro patrimonio cultural. **O.L.**

**¿Para qué sirven las artes?**

*¿El arte nos hace mejores personas? ¿Hay un arte superior y otro para las masas? ¿Se puede aplicar criterios objetivos al arte?.*  
John Carey. Buenos Aires:  
Debate, 2007.  
288 pp.



Dividido en dos secciones (1. interrogantes sobre las artes, 2. "en defensa de la literatura"), este libro propone, en primer término, atacar –a partir de interrogantes– ciertos lugares comunes que, a criterio del autor, sobrevuelan como constantes en las teorizaciones sobre las manifestaciones artísticas. Debatiendo acerca del concepto de "obra de arte", la relación/oposición entre arte de elite y popular o la sacralización de los espacios artísticos, John Carey se rebela contra los que considera "enclaves sacrosantos" y discute planteos de autores paradigmáticos (Kant, Hegel, Benjamin, Danto). Autodenominado subjetivo, relativista y escéptico, el autor busca persuadir con sus sugerentes (y discutibles) opiniones más que demostrar racionalmente sus planteos. Jugando concientemente al filo de la contradicción de relativizar los conceptos desde inferencias que suenan categóricas, Carey alcanza un resultado interesante priorizando las preguntas y presentando sus opciones estéticas (a su entender tan fundamentales de definir como las éticas) en el incierto ámbito de la opinión, documentada pero igualmente personal, dejando claro que si para algo sirven las artes es para replantearse absolutos y discutir argumentos, incluidos los suyos propios. **V. P.**

**Arte abstracto. Cruzando líneas desde el sur.**

Mario H. Gadowczyk.  
Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero,  
2006. 227 pp.



Para comenzar a analizar algo que podríamos llamar "Arte Abstracto", tendríamos que intentar la casi imposible tarea de definir de qué hablamos cuando hablamos de "Arte Abstracto". Mario H. Gadowczyk ha presentado las diversas teorías y conceptos sobre la abstracción que se vienen formulado hace ya un siglo. Las ideas y la información vertidas por el autor, hacen que este material resulte de gran utilidad para todo aquel que quiera acercarse significativamente a este "tipo" de expresión artística. Se resaltan las páginas dedicadas a la abstracción en el arte visual de la llamada Escuela de Nueva York (Pollock, Newman), las referidas al Madi y la revista "Arturo", y el muy buen panorama de la situación actual de la pintura abstracta (que sobrevive, a pesar de todo). Lo único, quizá reprochable, es su marco teórico. No porque sea un desacierto tomar las ideas de Deleuze y Guattari como eje teórico central, a la luz de las cuales explicar o analizar lo dicho; sino porque el autor cayó en un solo escenario sobre el cual urdió su análisis: la relación *arte abstracto-psicoanálisis* y las explicaciones resultantes en base a esa vinculación, lo que deriva en una pérdida de riqueza y obturando parte de las razones filosóficas y sociológicas inherentes al tema. **D. R.**

**Arte prehistórico en Uruguay.**

Mario Consens.  
Montevideo,  
Torre del Vigía Ediciones, 2007.  
183 pp.



Los trabajos sobre arte prehistórico participan de la misma factura: meros catálogos de piezas halladas y descripciones excesivamente técnicas. Paradójicamente, aquellos que intentaban rescatar nuestra prehistoria de la solemnidad a tono con frías piezas de museo, reproducían inconscientemente las líneas instrumentales que decían fustigar. El libro de Consens rompe con esa tradición desde la primera página. Antes de mencionar siquiera una sola pieza, el autor realiza un ejercicio básico para modificar aquellas herramientas de diagnóstico. Cuestiona la idea occidental de arte y la visión etnocéntrica hegemónica que considera a las expresiones prehistóricas como menores. Incluso discute la pertinencia del adjetivo "artístico" aplicado a las creaciones de la prehistoria: invierte la pirámide de las convenciones arqueológicas, antropológicas y estéticas, logrando que nuestra mirada sea otra. Se trata de un libro ameno, novedoso y no exento de polémica (ya tuvo una serie de cruzados comentarios en las páginas de **Relaciones**) y también de una obra valiosa para revertir ciertos vicios que nos han transformado en colonias culturales de los centros de poder. **D. R.**

**La Santa cultura visual,**

revista semestral en idioma español, con traducciones al catalán e inglés. La Santa B. Ediciones, Barcelona. 2007, 218 pp.



Más cerca de la revista madrileña de artes **Neo2** en lo que tiene que ver con el carácter atemporal de sus notas monográficas, **La Santa cultura visual** es una publicación dedicada a la producción de autores contemporáneos en las áreas de fotografía, pintura, *graffiti*, escultura, diseño gráfico y diseño de moda. De estética *dark* y contenido unitemático (este número que comentamos esta dedicado a la alimentación), sus redactores aclaran que no se rigen "por criterios comerciales sobre el arte ni se deja guiar tampoco por las últimas tendencias y modas dentro del sector". De una diagramación aséptica y ajustada a estas premisas, se publican trabajos de los fotógrafos AES+F, los diseñadores Albajar y Altarriba, los pintores Víctor Castillo, Britt Ehringer, el modisto Gori De Palma, el artista del *graffiti* Sixeart y el escultor Richard Stipl. **La Santa cultura visual**, se puede conseguir por suscripción escribiendo a la dirección electrónica mail@promopress.es **O.L.**

# LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO  
ESPECTACULAR

Tel. 402 9017



Unimos Uruguay y Argentina  
en 50 minutos



Terminal de ómnibus Tres Cruces 4003939 / Wilson Ferreira Aldunate 1341 9019597



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

# CITIZEN®

BEYOND PRECISION

## Tecnología y Belleza



Los relojes Citizen Eco-Drive se cargan con cualquier fuente de luz natural o artificial, no requieren más cambio de pilas y por lo tanto no contaminan el medio ambiente.



### Eco-Drive

GARANTIA 3 AÑOS