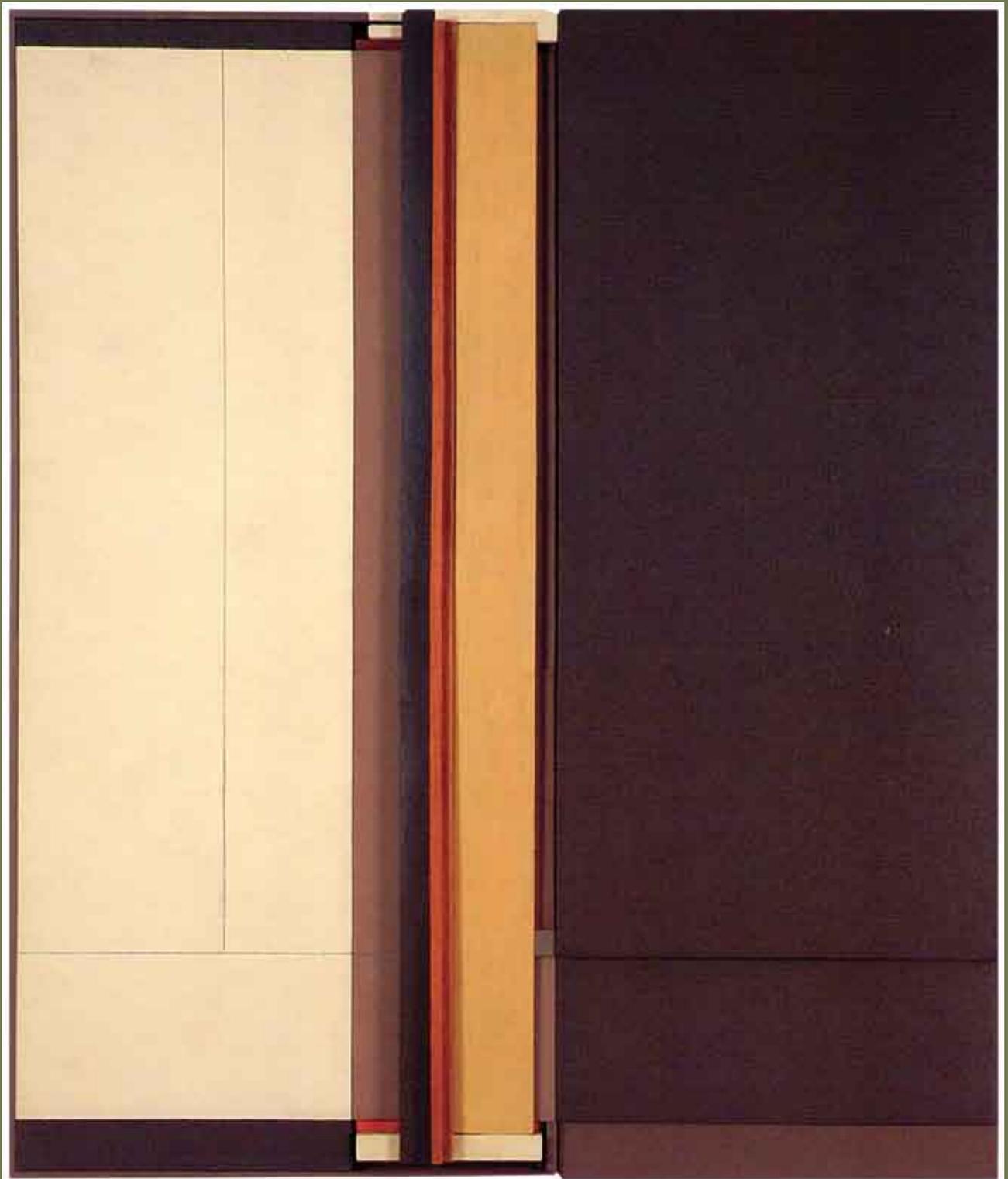




Juan de Andrés /
Historia del Museo Nacional de Artes Visuales /
Manolo Lima /
Marcel Duchamp /
Desde la fovea: foto - grafías /
Arte y filosofía: Reivindicación de la belleza /
Giorgio Morandi /
Grafías /



"AM-188/06"-2006. Acrílico sobre madera entelada. 100 x 86 x 8.5 cm.

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

- 4** Entrevista a Juan de Andrés
- 8** Historia y gestión del Museo Nacional de Artes Visuales
- 10** Manolo Lima
- 12** Marcel Duchamp
- 19** Giorgio Morandi
- 22** Desde la fóvea: foto - grafías
- 25** Arte y filosofía: Reivindicación de la belleza
- 30** Grafías

Uruguay / Año 2 / Nº 7 / abril 2009 /
Ejemplar de distribución gratuita



© Anny Warhol. "Autorretrato", Polaroid, 1970. ("Reivindicación de la belleza", Joseph Vechtas)

staff / Colaboran en este número

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

Carina Infantozi (Montevideo, 1975). Licenciada en Filosofía (UDELAR), con formación en Arquitectura y Bellas Artes. Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción "Lenguaje, cultura y sociedad" (UDELAR). Ha obtenido premios literarios en narrativa, y ha publicado artículos de filosofía en diversos medios. Trabaja junto a arquitectos y artistas en asesoramiento teórico. Docente de Comunicación en el Centro de Diseño Industrial.

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

Gerardo Mantero (Montevideo 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Ha realizado numerosas exposiciones. Sus obras pertenecen a colecciones nacionales e internacionales. Participó como ilustrador y periodista en varias publicaciones, y ha sido responsable de varios emprendimientos editoriales de difusión cultural y de gestión en nuestro país y en el exterior. En la actualidad es co-director y editor de la revista **Socio Espectacular**.

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

Inés Moreno (Montevideo, 1959). Licenciada en Filosofía (Udelar). Profesora de filosofía (IPA). Asistente de la Sección 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**.

Fernando Nicrosi (Montevideo, 1962) Artista visual autodidacta, diseñador gráfico y estudiante de Derecho. En 1981 es selecciona-

do para una muestra individual en Cinemateca Uruguaya. En 1982 expone junto a Oscar Larroca, Freddy Scarón, Dora Márquez y Santiago Tavella en Caravelle Viajes. En 1989 expone individualmente en Galería del Notariado.

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

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

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

Redactor responsable: Gerardo Mantero (gmantero@multi.com.uy).

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

Gerente Comercial: Pablo Tate. **Ventas:** Marta Pérez. **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 Nº 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

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

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





Juan de Andrés:

“El arte es un amante que no permite un doble juego”

El artista uruguayo Juan de Andrés (1941, Arévalo, Cerro Largo), radicado hace tres décadas en Barcelona, visita regularmente su tierra trayendo consigo su obra reciente. Una obra que respira un aire constructivista y que responde a su formación: estructuras yuxtapuestas, relieves en distintos planos cruzados por canaletas que pautan una composición donde el color es utilizado con sutileza y los planos telados remiten a lo táctil. La pulcritud y la calidez que da la utilización de la madera, configuran espacios que aluden al detenimiento del tiempo para unos, o al hallazgo de ciertas claves psicológicas para otros. El pasado mes de enero expuso sus obras en la “Galería de las Misiones” en José Ignacio, y fue momento oportuno para conversar sobre su obra, sus preocupaciones y proyectos.

Foto: © Trigve Rasmussen

Gerardo **Mantero**

En 1958 comenzaste a estudiar con Carlos Llanos y luego con Daimán Antúnez, ambos de la escuela de Torres García. Se puede decir que tú también tenés una formación torresgarciana.

Una formación torresgarciana que además agradezco, indudablemente, pero también es cierto que puede transformarse en una doxa para el pintor, para el artista. Yo soy consciente de que asumo lo que es la geometría -el constructivismo en concreto- porque es algo que siento. Fui elaborando mi proceso con el tiempo, el problema era no quedarse en las formulitas, digamos.

En tu obra se respira constructivismo, lo que no recoge es la simbología.

Porque, justamente, yo voy limpiando la obra de esos elementos, me quedo en esencia con el trabajo que tiene que ver con el plano, las relaciones de texturas, y trabajo con una suerte de formas de relieve, diríamos. Eso me permite jugar con la luz, con una serie de elementos que ponen la obra en un tono de modernidad. A mí, indudablemente, me ayudó mucho salir del

país en el momento que lo hice, en el año '77, cuando la cosa estaba ardiendo. Yo soy nacido en Cerro Largo, pero viví muchos años en Treinta y Tres, incluso me casé allí. Ésa fue una época muy fructífera. El departamento no contaba con obras murales y a mí siempre me interesó el quehacer de la obra en espacio público. Hice bastante obra de gran tamaño allí; no sólo murales. En la iglesia, por ejemplo, hay un bajorrelieve de 14 metros de largo hecho en hormigón que me llevó un año y medio de trabajo. Yo no tengo una formación religiosa; su realización me significó estudios del Antiguo y del Nuevo Testamento. En el hall del edificio del Liceo departamental Nº 1 hay otro mural al fresco, también de gran tamaño. También en Melo hay una obra en relieve de 6 metros de altura.

¿Fuiste un exiliado por razones políticas?

En el '77 ya tenía pensado hacer ese viaje, pero me decido por la situación irrespirable. Había sido perseguido, allanado mi hogar varias veces, como sucedió a muchos en ese entonces. Inclusive luego de haber salido del país, en represalia, borraron un mural al fresco que había realizado en una escuela -de 11 metros de largo por más

de 12 de altura- a pedido de la comisión docente de la propia escuela. Por decirte más, había sido inaugurado en acto público. Su destrucción es un episodio increíble. Además, no lo anularon cubriéndolo con pintura, sino que lo rasparon con cepillo de acero. Cuando retornó la democracia, durante la primera sesión del Parlamento, José Díaz -con quien tengo amistad de muchos años- se refirió a la destrucción de ese mural porque fue de las pocas obras totalmente perdidas en esos años.

Volviendo al lenguaje de tu obra, hay en ella cierta vinculación con el arte madí, por el quiebre del marco. Interviniste, incluso, en una exposición de esa tendencia plástica en Reina Sofía. ¿Tuviste alguna relación directa con ese grupo?

No tuve relación directa con ellos. El encuentro con ese lenguaje tiene que ver con mi proceso como creador. Por un lado yo estaba trabajando en obra mural con relieve, y por otro lado estaba pintando el plano. Me sentía, en cierta medida, como dividido en esas dos líneas creativas. Cuando salgo del país ya había hecho unos retoques de relieve sobre el plano, pero es justamente en Barcelona cuando

doy el salto. Mantenía aún el símbolo, toda una serie de estructuras que tenían que ver con el constructivismo torresgarciano. Empiezo a hacer una serie de cajas en madera, primero regulares, luego paso a hacer una serie de cajas irregulares, pero nunca pensando en arte madí. Aparece ese cambio en mi trabajo y sigo investigando por esa línea. Entonces me llama un día la crítica de arte María Luisa Borrás y me plantea que quiere hablar conmigo respecto a una exposición de arte madí que estaba montando en el Reina Sofía. Me expresa que quiere que integre la muestra y, si no me importa, hacerlo en representación de España; ante dicho planteo yo no tuve ningún problema.

Antes de las cajas teladas y los relieves, ¿cómo era tu pintura?; ¿se trataba de un constructivismo “clásico”?

Había trabajado con una serie de “paisajes”, diríamos, con formas y símbolos espaciales, que expuse en Galería del Notariado en el '76, aquí en Montevideo. A partir de allí seguí investigando más por el lado de la estructura, despojándome poco a poco del símbolo. Creo que hay referentes que inciden en mí, como el estudio más en profundidad del constructivismo ruso, de los minimalistas, de algunos expresionistas abstractos norteamericanos...

¿Qué fue lo que te aportó ese encuentro con Barcelona?

Implicó enfrentarme a una sociedad en la que tenés que jugar como en campo ajeno. Hay ciertas concesiones, cierta parte que te acompaña, pero allí es mucho más duro, más competitivo a nivel de lo que es la obra y eso te marca, te reobliga a trabajar en profundidad, a cotejar una serie de elementos, como te señalaba antes.

Paralelamente tuviste una importante actividad docente, que comenzó en Uruguay en 1964 como profesor de Secundaria.

Sí, di clases hasta el '74 o '75, que fue cuando me echaron de Secundaria. Era profesor efectivo por concurso de dibujo, de educación plástica, actividad que me gustó mucho. Luego, en España, hice varios talleres de formación para docentes. Fue una labor muy interesante trabajar con maestros, muy linda. Se trataba de introducir técnicas y formas de la plástica en la escuela. Asistían maestros de toda España, se dictaban durante el verano, pero era tanta la cantidad de gente que se inscribía

para participar que en una ocasión dicté el curso en Bellas Artes.

Pero también tuviste un taller con alumnos propios.

Sí, lo más trascendente en mi actividad de enseñanza fue el taller en Sant Bois, en cuya plaza hay erigida, además, una escultura mía. La del taller fue una labor interesante, formé un grupo con mis alumnos que se llamó “Grupo de arte constructivo Rasen” que realizó varias exposiciones. Algunos de sus integrantes hoy día siguen trabajando.

¿Cuáles fueron tus premisas, la base conceptual, en tu labor docente?

Es muy difícil enseñar. A medida que uno ejerce la docencia toma consciencia de lo difícil que es esa tarea. Yo traté de dar unas pautas pero, a la vez, de que cada uno fuera libre, que fuera armando su camino. Es muy difícil, porque uno tiende a adoptar las prácticas de su maestro. Muchos alumnos me culpaban por no mostrarles obra mía, sólo tenían posibilidad de verla en exposiciones, pero era justamente lo que yo quería.

¿Enseñabas composición, trabajo de líneas, ritmos? ¿La ortodoxia del dibujo al natural, de la naturaleza muerta?

Sí, todo eso. Empezaba un poco por el trabajo al natural, pero luego evolucionaba hacia lo que era el camino que yo creía que debían recorrer. Sobre todo, los incitaba a que visitaran muchas exposiciones, galerías, museos, especialmente cuando llegaban muestras. Allí hay mucha riqueza en cuanto a exposiciones, permanentemente

están inaugurando muestras que provienen de distintos orígenes.

España tiene una enorme tradición en cuanto a artes visuales se refiere, innumerables y destacados nombres en su historia. Sé que es muy complejo sintetizar, pero ¿cómo dirías que se está desarrollando la actividad plástica en España?

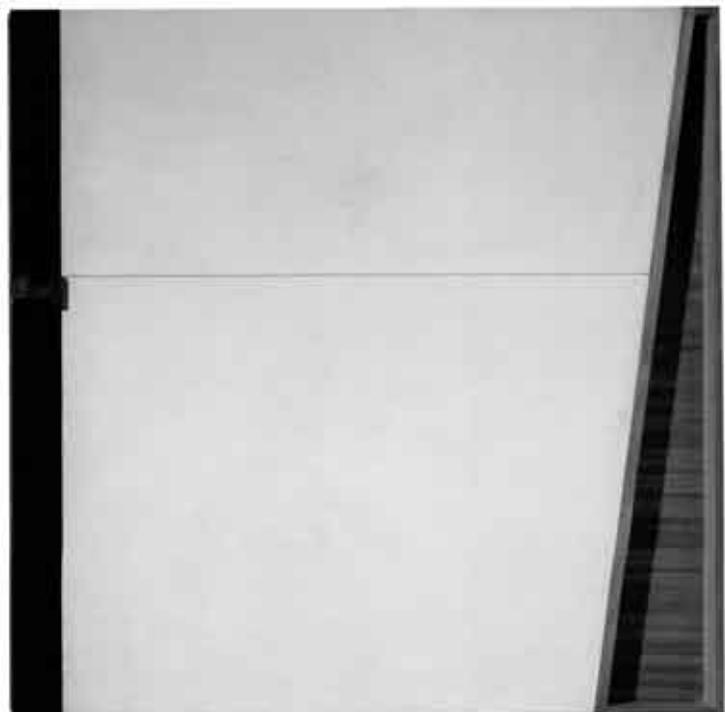
España es una realidad compleja de definir. Hay muchas “Españas”. Yo leí la entrevista a Yamandú Canosa que publicó **La pupila** (Nota: No. 5, XII-08) y coincidí plenamente con la definición que hace al respecto. Esa diversidad –que aparece cuando vas de un sitio a otro en la península– a la que él se refiere, es parte de la riqueza que tiene España. La región no escapó a lo que sucede en el resto de los países; los efectos de la globalización se ven en la influencia de corrientes que provienen de afuera, pero sobre todo, en un momento dado, entraron con mucha fuerza las nuevas técnicas: la fotografía, el vidrio, y especialmente el conceptualismo.

A su vez, ¿sigue habiendo un arte catalán, uno vasco, uno gallego, o no se ven las diferencias?

No te podría contestar esa pregunta hoy. Te puedo hablar de nombres, de artistas, pero no sé. Quizás hay esa impronta del vasco en lo que tiene que ver con la escultura, con el hierro, se nota esa fuerza expresiva en una serie de materiales.

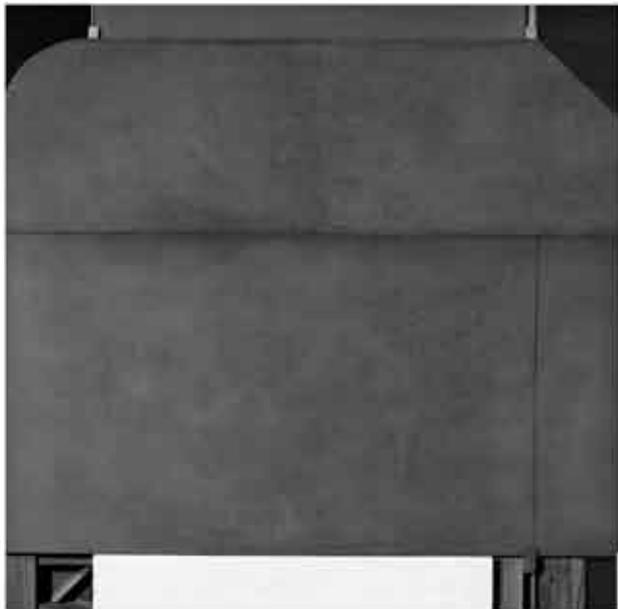
Debe ser muy difícil hacerse un lugar en un país europeo.

Es muy complejo. Yo tengo la suerte de



“AR 02/B B”.

Acrílico sobre madera entelada.
123 x 123 x 7.5 cm.



"AR 02/B C"-2002.
Acrílico sobre madera entelada.
123 x 127.5 x 7.5 cm.

estar en una galería ya hace unos cuantos años, que me representa y me lleva a ferias.

¿Tener un representante es la clave para lograrlo?

Sí, yo creo que sí. Si tú no tienes una galería que te respalde es un poco difícil que puedas existir –diríamos entre comillas– en el panorama cultural, ser visto, puesto en escena, y quieras o no quieras ése es el medio no sólo para mostrar tu obra sino también a nivel comercial.

Siempre, detrás de la obra, hay algo que no se ve: la motivación interna del artista; a veces no está implícitamente reflejada, ni es necesario que lo esté.

Mirando tu obra me resultó interesante el tema de los relieves, el tratamiento del color. Uno percibe un clima de cierta asepsia, de pulcritud. El historiador y curador Julio Niebla habla -a mi entender con buen criterio- de cierto detenimiento del tiempo. ¿Esa percepción es correcta?

Yo creo que sí. Pienso que siempre la obra de un artista es el mejor retrato que puede haber de él. Cuando se habla de arte figurativo no puedo afirmar lo mismo. Si se habla, por ejemplo, de mi obra, ahí estoy yo, absolutamente con todas las implicancias que conlleva, con esa parte subjetiva que aun yo desconozco. ¿Por qué utilizo determinados colores?, ¿por qué llego a los relieves?, ¿por qué me gusta trabajar lo táctil o la búsqueda de los problemas en el espacio? En esos aspectos estoy manifestando una cualidad mía como individuo. Esa parte subjetiva yo la desconozco. Encontrarás en los catálogos de mi exposición que hay una serie de obras trabajadas con telas naturales, dadas vuelta; utilizo

el color porque me encantan las texturas, porque lo siento así, si no la obra derivaría en una creación fría, que puedo verla como válida en otro artista pero que yo no siento.

Tu obra tiene la particularidad de transmitir calidez, lejos de cierta frialdad que siempre da lo geométrico. El uso de la madera puede ser una explicación para ello.

Me agradan mucho los materiales. No hace mucho, hablando con mi amigo Wifredo Díaz Valdez, coincidíamos –entre varios aspectos que tiene que ver con el quehacer artístico– en que para elaborar un discurso hay que contar también con una técnica, afinarla, trabajarla de tal manera que lo que quieras decir lo digas en plenitud. A eso te ayuda la técnica. Esta obra mía, por ejemplo, si se hace en forma descuidada, mal terminada –no estoy defendiendo la obra en sí–, sería inconducente a los efectos de lo que busco expresar.

El hacer es parte del concepto, de la obra en sí misma. También hay una rigurosidad compositiva muy clara, los relieves, los canales rectilíneos que estructuran la composición, las texturas de las telas, la aparición de la madera por momentos, la sutileza del color...

Exacto. Como le sucede a todos los artistas, hay obras que salen más rápido, otras llevan más tiempo, como si no tuvieran vida, no viven. En esos casos termino rehaciendo, a veces deshaciendo la pieza.

¿Experimentás otros caminos paralelos?

Yo siempre había pensado que el investigar en otros campos técnicos enriquece mutuamente las distintas técnicas. He hecho grabado, muralismo, algo de escultura, collage; en fin, he trabajado con otros materiales, como el papel.

¿Qué materiales has elegido para las esculturas?

Para las destinadas a espacios públicos he elegido el hierro y el acero. Tengo una pieza de 12 metros de altura que está hecha en hierro, luego pintado. Son obras grandes que requieren un taller grande y el trabajo de operarios; incluso para mover la pieza se trabaja con grúas. Yo realizo la maqueta y voy corrigiendo, voy visitando el taller de manera de ejercer un control.

¿Venís seguido a Uruguay?

Normalmente vengo una vez por año. Últimamente lo he hecho más seguido. Ahora tengo una casa aquí, con lo que concreto la idea de tener un espacio en Montevideo para poder trabajar, hacer obra en este país, porque es costoso trasladarla desde España. Yo agradezco a la gente de mi galería, la Galería Barcelona, porque ayudó mucho en el traslado de la muestra hasta aquí, ya que ése es todo un tema.

Recorriendo tu currículum, realizaste pocas muestras antes de irte. ¿Tu trayectoria está marcada por lo que hiciste en el exterior?

Expuse muy poco aquí. Siempre he sido un individuo más preocupado –quizá se deba a mi carácter– por mi obra que por preparar exposiciones. Yo entiendo la importancia de la actividad del taller, de la maduración de la obra, de sacar la obra; el hacer las exposiciones no era algo que tuviera como meta. Lo más importante es la búsqueda de un lenguaje y tratar de desarrollar la obra, porque creo que lo demás viene solo, con el tiempo, si en realidad lo hecho resiste.

Yo estudie con Hilda López, y siempre me decía que el artista es como un cabelle con anteojeras, que tiene que buscar su camino: el de la concreción de su lenguaje. Todo lo otro está a la vera del camino.

Estamos de acuerdo. Allá también se aprecia a veces esa ansiedad por la carrera. A veces da la sensación de que interesa más el espectáculo y todo lo que hay detrás del producto artístico que la obra en sí misma.

¿Existe una discusión, en España, sobre lo que genera el arte contemporáneo?

Te diría que lo que está primando es el arte conceptual y lo que se está trabajando es eso y nada más. Pero te diría que hay gente joven que está trabajando la pintura otra vez, no sólo en España, se ha vuelto al concepto de la pintura-pintura.

También existe un gran aprecio por su propia cultura.

Es parte de ese nacionalismo, que desde afuera a veces molesta por lo excesivo, pero que obtiene muy buenos resultados especialmente en el tema del que hablamos, la defensa de su cultura. En España hay mucho apoyo cultural a nivel oficial. El Estado ha puesto dinero para salvar varios bancos culturales que han estado a punto de hundirse, por ejemplo en Cataluña. A esta altura, tengo una relación amorosa, diríamos, con España, con Cataluña, con Barcelona. Uruguay es un tema complejo para mí. Me sigue pareciendo un lugar muy lindo. Cumplí ya 30 años de radicación en el exterior, sin embargo soy de los uruguayos que sigue extrañando, incluso a veces he dicho a mis amigos que soy más uruguayo ahora que, quizá, cuando salí del país.

No hablo de la bandera, ni es escudo, de símbolos, sino en cuanto a esos valores profundos que identifican al ser uruguayo: cuando tú mirás y encuentras en el contexto valores que nos distinguen a nivel de la cultura, a nivel mismo del arte. Además es un país lindísimo para trabajar, es tranquilo, uno aquí se distrae mucho menos.

Uno no puede captar una realidad en poco tiempo de estadía, pero yo tuve la impresión de que no es, desde el punto de vista creativo, el mejor momento de Europa.

Sinceramente, yo creo que no pasan muchas cosas, no veo nada nuevo que me llame la atención.

Quizá tenga que ver con el hecho de que las necesidades satisfechas no siempre generan el mejor producto.

Eso es verdad. En cierta oportunidad yo miraba a los cubanos y pensaba "qué gente más creativa son, arman un espectáculo con poca cosa". A veces la gente quiere que le den todo hecho y eso lleva a la chatura.

¿El arte es hijo de cierta incomodidad con el mundo?

También nosotros, los que estamos traba-



© Trigve Rasmussen

jando, tenemos que tener siempre en la vida algo que no la haga tan placentera, porque es eso lo que nos lleva a cuestionarnos, a hallar algo que se mueve en tu interior. Además, yo creo que esta sociedad, llamada "del bienestar", llevada a los extremos a que lleva el mismo sistema, hace que la gente se vuelva mucho más egoísta. Yo lo he notado en España. Cuando reflexiono sobre la España actual percibo que la relación de la gente no es la misma, a nivel humano, que tiempo atrás. Es grande la diferencia. Se han impulsado valores mejores, sí, pero el ser humano ha perdido otros valores. No sé si no es un problema global, pero quizá se sienta más en las sociedades acomodadas. Porque en muchos casos el consumismo en nuestras sociedades se ha transformado en el fin de la propia vida. Si la sociedad le da al individuo todo hecho, le quita una parte que está en la esencia de todo ser humano: la creatividad. El individuo empieza a exigir que le den hecho aquello que tiene que hacer él mismo. Son sociedades que se vuelven muy monótonas, grises. Últimamente he estado leyendo algo de lo mucho que se ha escrito sobre el arte en Latinoamérica, sobre todo procedente de países que no están dentro de los considerados más difusores de arte, como pueden ser Estados Unidos o

los países europeos. Hablan mucho del arte latinoamericano como ese valor al que nos referíamos, al cual en la actualidad se está atendiendo especialmente. Se está mirando mucho hacia Latinoamérica. Lo mismo que sucede en política y en lo social, sucede en el arte: lo importante es saber ver, identificarse. Las situaciones socioeconómicas y sociopolíticas son determinantes.

En América Latina se están procesando cambios a partir de una gran complejidad. Las reivindicaciones históricas están encontrando válvulas de salida que crujen debido a la contraposición de intereses. Eso puede generar un caldo de cultivo para el arte.

Indudablemente eso va a suceder. Está claro que las situaciones socioeconómicas, sociopolíticas de un medio están muy ligadas al arte, la determinan. ¿Qué pasó con el constructivismo ruso?, ¿qué pasó con la Bauhaus? Yo siempre digo que puedes tener vaivenes, pero se debe ser consecuente con tu trabajo porque, si no, nunca llegas a ningún puerto. Hay que ser consecuente y, además, entregado. Hay una frase, no recuerdo de quién es pero siempre me gustó mucho, que dice: "El arte es un amante que no permite doble juegos". ■

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

patrocinado por Fundación **Itaú**

SOBRE EL MNAV Y LA GESTIÓN CULTURAL

© Trigve Rasmussen

| Pedro da Cruz

La presente situación relacionada a la política cultural en el campo de las artes visuales y específicamente a la gestión del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), con precipitados cambios durante los últimos dos años, son factores que no pueden ser analizados sin tener en cuenta un complejo panorama de problemas estructurales que requerirían soluciones radicales para poder crear sólidas formas de trabajo.

Ministerio de Cultura

El MNAV depende de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), cartera que además se encarga de asuntos relacionados con el correo, cárceles, justicia y derechos humanos. Demás está decir que ante las necesidades del área de Educación, el área de Cultura queda relegada. Por la vía de los hechos, bajo la aparente alianza de políticas comunes, se revela un claro divorcio. Una medida necesaria para procurar dignidad a las cuestiones culturales, es la creación de un Ministerio de Cultura con presupuesto propio. Posiblemente sea una realidad a mediano plazo, ya que dos de los precandidatos presidenciales del Frente Amplio (FA), Marcos Carámbula y Danilo Astori (en ese orden) han anunciado su intención de realizar dicha reforma. El tercer precandidato del FA, José Mujica, afirmó que prefiere dar prioridad a la investigación científica. Mientras tanto, los precandidatos de la oposición no se han pronunciado sobre el tema públicamente. La ministra de Educación y Cultura, María Simon, parece a su vez ser partidaria de crear un Ministerio de Justicia, al que pasarían varias de las áreas que hoy forman parte del MEC. Un elemento relacionado con la órbita de las directivas del Poder Ejecutivo para la cultura, es la jerarquía de las distintas reparticiones. En el caso del MNAV, la función de su director pertenece a la categoría "Q"; es decir, un cargo de confianza política. Eso significa que un jerarca (en este caso el Director de Cultura del MEC) puede decidir en cualquier momento el cese del director del museo, lo que implica falta de seguridad laboral y de continuidad de la gestión. En cuanto a sus características, se podía leer en el reciente llamado de interés

para director del MNAV: *"La naturaleza del cargo no genera derecho a permanencia ni inamovilidad por la persona seleccionada que puede ser cesada en el momento en que el Jerarca lo disponga. En principio la persona designada ocupará el cargo hasta que se produzca el cese del actual Director Nacional de Cultura salvo que las autoridades pertinentes dispongan su permanencia, por tratarse de un cargo de particular confianza."*

Interrogarse por la naturaleza del cargo de director del MNAV es relevante, pues se ha planteado que debería convertirse en una responsabilidad de carácter técnico, cuya continuidad no dependería de los cambios en la jerarquía ministerial. En relación al reciente llamado de interés, se planteó que durante 2009 no se podía convocar a un concurso, ya que por ser año electoral la ley no permite la creación de nuevos convenios laborales. Dicho concurso posiblemente tenga lugar luego de que asuman las próximas autoridades gubernamentales en marzo de 2010, en cuyo caso el cargo formaría parte del presupuesto de 2011. Por lo tanto, la creación de un Ministerio de Cultura y la revisión de las características del cargo de la dirección del MNAV, serían pasos significativos en la búsqueda de soluciones de los problemas estructurales mencionados.

La estructura académica

En el ámbito académico es notoria la falta de un espacio natural para la formación e investigación teórica sobre las artes visuales; una falta de capacitación que produce confusión en cuanto a la evaluación de conocimientos y méritos. Una medida que correspondería tomar a las autoridades de la Universidad de la República (UdelaR) sería la creación de un Departamento de Historia del Arte en el ámbito de la Facultad de Humanidades y

Ciencias de la Educación. En la actualidad, y desde hace mucho tiempo, en esa casa de estudios, la Historia del Arte está restringida al dictado de un par de cursos incluidos en los planes de historia contemporánea; es decir, supeditados a la licenciatura de Historia. Asimismo, la visión de la Historia del Arte como una materia histórica, es anticuada, ya que la misma abarca una serie de aspectos (iconografía, psicología y sociología del arte, semiótica, etc.) que no están supeditados a un desarrollo cronológico de acontecimientos artísticos vinculados a hechos históricos. La Historia del Arte no parece ser considerada un área de importancia en una facultad en que se pueden estudiar materias como Musicología y Antropología. Ese descuido trae como consecuencia una serie de problemas y limitaciones a los actores del campo de las artes visuales. El dilema se agudiza si se compara nuestra realidad con la de los países de la región, donde es notoria la fluida relación entre la capacitación universitaria y la actividad en museos y otros institutos culturales. Un ejemplo de nuestra desventaja es la composición del grupo de curadores de la próxima Bienal del Mercosur, que bajo el título *El grito y la escucha* se inaugurará en Porto Alegre en setiembre próximo. De una decena de curadores, liderados por Victoria Noorthoorn y Camilo Yáñez (graduada en Artes en la Universidad de Buenos Aires y Master en Artes de la Universidad de Chile respectivamente), ninguno es uruguayo.

Carencias del profesionalismo

A las escasas posibilidades enunciadas, se suma la inexistencia de cursos de nivel universitario para capacitar críticos de arte, curadores y museólogos; estudios que, en muchos casos, los interesados realizan por cuenta propia en universidades del exterior.

Un panorama educacional deficiente tiene como consecuencia una notoria falta de profesionalismo. Dichas faltas se suman al hecho de que la mayoría de los trabajadores de la cultura, y más específicamente los activos en el campo de las artes visuales, se encuentran en una situación de pluriempleo. La figura del *artista visual-crítico-curador-gestor cultural-jurado-empleado municipal o estatal* (lo que en algunos casos es combinado con otras profesiones diversas) es habitual en nuestro medio, lo que fomenta una trama de influencias y favores-contrafavores que no es saludable.

Otro aspecto a tener en cuenta es que en Uruguay ha habido una fuerte tradición para realizar emprendimientos culturales de forma independiente a los organismos estatales y/o municipales (por ejemplo la creación del Teatro El Galpón o del Club de Grabado), lo que llevó a que gran parte de los artistas tuvieran empleos de distinto tipo, especialmente dentro del área de la docencia, para poder dedicarse a las actividades culturales en su tiempo libre. Sin embargo, ello cimentó la idea de que los trabajadores de la cultura estaban más allá de las cuestiones económicas. En definitiva; que era "feo" tener expectativas de remuneración económica alguna. En la actualidad se perciben algunos cambios en la situación de los trabajadores de la cultura, lo que es alentador, ya que posibilitaría un fortalecimiento del profesionalismo. Diversos emprendimientos en las áreas del cine, la música, o el de realización de programas de *software*, son hoy generadores de efectos dinámicos cuyo aspecto económico es significativo. Las agrupaciones de actores y músicos, a la que se suma la nueva Unión de Artistas Plásticos y Visuales, han jugado un activo papel como referentes en el proceso de la aprobación de leyes que otorgan derechos jubilatorios a sus realizadores. En otro orden, emprendimientos oficiales significativos son los Fondos Concursables (cuya solicitud es aún sumamente complicada, ya que el formulario correspondiente en el área de investigación es de 23 páginas) y los nuevos Fondos de Incentivo Cultural (generalmente conocidos como Ley de mecenazgo), que permiten a las empresas privadas obtener beneficios fiscales en caso de apoyar distintos tipos de actividades relacionadas con la cultura. ■

De Pabellón de Higiene a MNAV:

Crónica de una historia centenaria

El Museo de Bellas Artes fue creado por ley en diciembre de 1911. El acervo era entonces de 234 obras, en su mayoría de artistas extranjeros. La nueva institución comenzó a funcionar en el ala izquierda del Teatro Solís, y su primer director fue el pintor Domingo Laporte. Un año más tarde, en 1912, se le asignó una nueva sede: un pabellón construido a fines del siglo XIX para sede de la Exposición de Higiene que se realizó en el entonces Parque Urbano, luego Parque Rodó, en el mismo lugar que hoy ocupa el MNAV. El pabellón original necesitaba ser reacondicionado para su nueva función, por lo que el museo fue abierto al público recién en 1914. Durante las gestiones de los directores Domingo Laporte (1911-1928), el también pintor Ernesto Laroche (hasta 1940), y el escultor José Luis Zorrilla de San Martín (hasta 1961) el acervo creció continuamente. Debido a que los locales ya resultaban totalmente inadecuados para la actividad, el museo fue clausurado en 1952, y el actual edificio comenzó a ser construido en el mismo lugar. La primera etapa fue culminada en 1962, año en que fue reabierto al público.

En 1961 asumió como director el arquitecto Muñoz del Campo, y en agosto de 1969 lo sucedió en el cargo el crítico Ángel Kalenberg, quien ocupó la dirección desde 1969 a 2007. En 1969 el museo fue reformado por el arquitecto y artista plástico argentino Clorindo Testa, quien reformó el espacio central del edificio (abriendo un espacio común a los dos pisos) y renovó la fachada, características que se han mantenido hasta el presente. La falta de espacio, debido a las demandas de las exposiciones temporales, determinó que se construyera una nueva sala en el piso superior, la que fue terminada en 1986, año en que también se concluyeron las obras de la sala de conferencias y los locales del entresuelo, donde está ubicada la biblioteca. En 1990 se terminó de acondicionar el jardín del museo, concebido por el paisajista Leandro Silva Delgado como un parque de esculturas. Allí puede verse el *Monumento Cósmico* (1938) de Joaquín Torres García, obra que ya había sido trasladada al entorno del museo desde su emplazamiento original sobre la avenida Julio Herrera y Reissig.

En las últimas décadas el nombre del museo fue cambiado dos veces; durante un tiempo se le conoció como Museo Nacional de Artes Plásticas, para luego llamarse Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). En la actualidad su acervo cuenta con cerca de 6.200 obras.

Las nuevas autoridades en el área de la cultura -de quienes depende la gestión del museo- asumieron en marzo de 2005 cuando Tabaré Vázquez nombró su gabinete. El ingeniero Jorge Brovotto (también presidente del Frente Amplio, cargo que aún mantiene) fue designado Ministro de Educación y Cultura, y el profesor Luis Mardones, Director Nacional de Cultura del MEC.

A comienzos de 2007 se anunció que la psicóloga y artista visual Jacqueline Lacasa sería designada como directora. El método de designación directa y consensuado entre algunos agentes fue debatido en círculos culturales y artísticos, y funcionó como detonador de una serie de planteos acerca de las políticas culturales oficiales consideradas poco sólidas o inexistentes. Lacasa asumió como directora del MNAV en mayo de 2007. En febrero de 2008 la ingeniera María Simon fue nombrada Ministra de Educación y Cultura en sustitución de Brovotto. En setiembre del mismo año, el escritor Hugo Achugar sustituyó a Mardones en la Dirección de Cultura del MEC (luego de una extensa licencia de este último) y a fines de noviembre se hizo público un llamado de interés para director del MNAV. Se convocó a una comisión asesora, formada por el arquitecto Gabriel Peluffo, la profesora Alicia Haber y la curadora cubana Lillian Llanes, cuyo papel era recomendar un nombre en sustitución de Lacasa. Esa comisión recomendó al artista visual Mario Sagradini y se decidió que Pablo Thiago Rocca y Raquel Pontet ocuparan el departamento de investigación y el área de conservación respectivamente en régimen de contratados por el MEC hasta fin de 2009 (no siendo técnicamente considerados funcionarios públicos).

Consultado acerca del tiempo de permanencia de Sagradini en su función como director del MNAV, el Director de Cultura Hugo Achugar respondió que eso será hasta que las autoridades que asuman "*lo cesen, lo confirmen, o se convierta el cargo en un cargo técnico, y se haga un concurso.*" (*El País*, 21-II-2009). Sagradini asumió finalmente el 25 de febrero del presente año.

Transeúnte tomando agua del grifo público en el Monumento Cósmico (J.T.G.), que se hallaba ubicado en su primer emplazamiento de Julio Herrera y Reissig, a mitad de cuadra entre la esquina del MNAV y 21 de Setiembre. Fotografía de "Estudio Rodin", circa 1944.

Manolo Lima (1919 - 1990)

Confesiones de un pintor

*"El pintor es el hombre y el hombre es el pintor.
Yo no creo en los artistas, creo en el hombre".*

Manolo Lima



© Pedro Seoane

Juan Mastromatteo

Manuel Vicente Lima nació el 24 de mayo de 1919 en un pequeño pueblo fronterizo del departamento de Rocha; al decir del propio Manolo, *"San Miguel, miserable y querido"*. Falleció la madrugada del primer día de setiembre de 1990 en su casa de Pinares, luego de haber dejado inaugurada una muestra de pinturas en la noche de la víspera.

La evocación de su pueblo trae consigo las figuras de sus padres y la presencia de una abuela. Cuando nos habla sobre el primer registro de su afición, lo hace refiriéndose a una anécdota de su infancia: *"si me remito a una vieja leyenda familiar, en el jardín de mi casa mi madre tenía un cantero de rosas hermosísimas, que parece ser le habían traído del Brasil, y yo que era bastante díscolo, potreando, le reventé su jardín de rosas. Tan grande debió ser el disgusto de mi madre que en vez de darme una zaranda, se puso a llorar, a lo que yo, según esa leyenda, para conformarla, se las dibujé"*. Este gesto de niño atraviesa y pauta la existencia de la vida del artista, marcando de una vez y para siempre en su espíritu sentimientos de generosidad y solidaridad. Podríamos preguntarnos en qué medida estas cualidades han afectado su condición de artista plástico y de que manera se evidencian en su obra. Diría que ello encuentra su traducción pictórica en variados aspectos que, en dosis diversas, se hacen presentes en toda su trayectoria. La figura humana es, sin duda, el vehículo a través del cual Manolo realizó sus obras mayores y, dentro de ella, el retrato en todas sus variables. Las figuras de niños representan el testimonio donde podemos encontrar las claves de ese vínculo entre la condición humana y la artística, brindándonos la síntesis de una obra elocuente. Síntesis en la que nos propone una verdad posible expresada desde la honda convicción de su quehacer y la más profunda identificación con el otro: *"Me importa más la figura de un niño, como expresión humana total, absoluta, la figura de una muchacha, la figura de un ser huma-*

no que un paisaje o una naturaleza muerta" (1). Así define el territorio de sus temas y el universo de su acción pictórica. En lo estético, *"Toda pintura es un problema distinto a resolver. La unidad, ¿cómo está dada?, por la unidad del espíritu que informa ese proceso creador"*, expresaba, remarcando ahora el eje interior del proceso creador como la base desde donde se consolida la forma, el estilo y la materia.

Manolo pintor fue un hombre *"atento a todos los aspectos posibles de la vida"*, los que hacen a su *"viejo y querido oficio de pintar"* y aquellos que hacen a su cotidianidad. He ahí uno de los ejes transversales que orientan la existencia toda de un artista solidario. Es imposible, en mi memoria, separar al Manolo pintor del sujeto comprometido políticamente con las causas sociales de viejo cuño levantadas en las luchas sindicales de los obreros frigoríficos del Cerro, donde maduró y cultivó los ideales proletarios. En esa experiencia profundizó esa empatía con el prójimo: *"Mi oficio me permite hacer un retrato a quien venga y se siente en una silla, cómo no. Pero de cualquier modo estoy comprometiendo no solo mi quehacer, mi saber a través de un largo proceso de afinación y decantación, sino mi compromiso de hacer aquello que se me pide con todo lo mejor que puedo."*

No es de extrañar por tanto que, durante la década del '70, con la irrupción de la dictadura, un espíritu como el suyo se viera conmovido e impulsado a responder -a su manera- a tanta violencia e impunidad. Es así que aparecen los "fantasmas". Manolo contaba que, de niño, su abuela le encendía velas a imágenes y estampas religiosas, y él pasaba los tales sustos porque, en su inocencia y fragilidad, le parecía que de allí se desprendían pequeños "fantasmas". *"Los recuerdo hoy como si los estuviera viendo ahora"*, explicaba. Otros "horrores" creaban estos nuevos "fantasmas" y una necesidad profunda, unida a su condición humana, lo empujó a su realización. Gesta, así, otro de los hitos de gran importancia

en su obra: sus "fantasmotes" como le gustaba decir. *"En los fantasmotes de la década del '70 aparece la dictadura, que supuso la desaparición, el exilio, la cárcel, de tantos entrañables compañeros"*. A pesar de lo dicho, Manolo marcaba claramente los límites de una ética posible referida a su quehacer como artista: *"he sido un militante desde que tuve uso de razón. Pero no me gustó nunca, y siempre tuve prevenciones de lo que puede ser una cuestión panfletaria; es decir: no estoy dentro del panfleto."*

La defensa a ultranza de un concepto de arte y un modo posible de asumirlo hace posible que, entre tantas ideas, Manolo realizara esta confesión: *"creo que si yo no pintara, no sabría qué hacer con mi vida. Es una forma fundamental de comunicación, una forma de ver y sentir el mundo"*. Manolo intuyó que a finales del siglo XX se estaban procesando cambios culturales que le generaban asombro e interrogantes. Luego de enumerar algunos hitos fundamentales que culminan en el año 1945 con la bomba atómica en Hiroshima, entre la angustia y la perplejidad, se preguntaba: *"¿No estaremos a partir de ahí, viviendo un nuevo tiempo axial, donde nada de lo que fue antes importa ahora, entre ello la pintura, las viejas disciplinas del espíritu creador? Esa es la interrogante angustiada que yo me planteo, si tiene sentido eso; mientras tanto, mientras yo viva voy a seguir pintando"*.

En el marco de sus convicciones, parece razonable ubicarlo como uno de los últimos humildes pintores humanistas del siglo XX sostenido en la mirada dulce y triste de una serie de retratos que aún perduran.

Arte: el éxito como bandera

Hace algunos años, conversando con Manolo, surgió el tema del éxito en relación a la actividad del hombre y del artista. Entonces, se preguntaba: *"¿cuál es mi éxito? Un día que pinto algo y apruebo algo, pero el día que digo, 'que hermoso azul, loco, que te mandaste', entonces eso, para mí es el éxito"*. Luego de comentar



..... **Bodegón.** Óleo, 42 x 52,5 cm. S/fecha.



..... **Bodegón.** Óleo, 33 x 43 cm. S/fecha.

otros aspectos del quehacer cotidiano, tras una breve pausa en la que el silencio podía masticarse, cerraba su pensamiento con una sentencia breve y definitiva: *"esto no es "merca", compañero"*.

En los últimos tiempos la cultura se debate en términos de "ganamos" o apunta a la descalificación del otro en función de cierto parámetro de éxito y poder social. Pero me pregunto: ¿ganadores de qué? Más premios, más dinero, más poder, más vanidad. Sabemos que son muchos los artistas que eligen otro camino y cuyos fines y objetivos no son los del éxito del mercado. **La cultura de una sociedad se nutre de infinitas vertientes y son muchas las causas que determinan el lugar y el sentido que cada uno de nosotros asume.** Nuestros creadores han cargado sobre sus hombros la responsabilidad de su tarea y, en muchos casos, el Estado ha sido inmerecidamente beneficiado por la misma, atribuyéndose méritos ajenos.

Las complejas sociedades contemporáneas son generadoras de múltiples mecanismos que pueden conducir indistintamente a la integración o a la desintegración del ser humano. Alcanzar el "éxito" es uno de ellos. El "éxito", a su vez, se transforma en un elemento reproductor de conductas disociativas que muchas veces no colaboran con los procesos de inclusión cultural de los individuos. Desde hace un tiempo se quiere imponer la idea que el valor artístico es la consecuencia del valor del mercado. Creo que, muy por el contrario, cuando aparece el mercado el riesgo posible es dejar de ver la obra. Una pintura, una instalación, un libro, una murga o una ópera no valen por que cuestan: cuestan por que valen. Este valor inherente a toda obra y anterior a cualquier precio posible del mercado debería hacernos pensar en aquella consideración sobre el éxito que recordamos más arriba: *"que hermoso azul, loco, que te mandaste, entonces eso, para mí es el éxito"*. Porque en la vida y en la cultura, no todo es "merca", compañero. ■



Sra. Mariquita Rivero de Lima, Manolo Lima, Sra. Lucía Rius de Loureiro y el Director de la galería Sr. Julio César Loureiro. Exposición retrospectiva de Manolo Lima el 4 de junio de 1980 en galería Portón de San Pedro.

Manuel Vicente Lima nació en Rocha el 24 de mayo de 1919. Se trasladó a Montevideo en 1935 y estudió con Joaquín Torres García (1941-1945). Realizó muestras desde 1941 interviniendo en varias exposiciones colectivas. De las individuales se destacan: Centro de Estudiantes de Derecho (1946), Ateneo de Montevideo (1952), Amigos del Arte (1954), Galería de Arte Bella (1956/57/58), Punta del Este (1962), Casa de la Cultura de Montevideo, Galería Santos Dumont (Punta del Este 1965), Portón de San Pedro (1968), Retrospectiva Portón de San Pedro (1980), Witcomb (Buenos Aires), Casa de las Américas, (La Habana). Fue profesor de artes plásticas de Maldonado, además de dibujante y afichista. Obtuvo un primero y un segundo premio en el Salón Universitario (1943/44 respectivamente). En Salones Municipales obtuvo premios adquisición por: tinta **"Estudio"** (IX Salón 1959), óleo **"Retrato"** (X Salón), óleo **"Puerto"** (XIV Salón 1962). Fue invitado a concurrir al Certamen Premio Blanes 1963. En salones del interior obtuvo las distinciones: Premio Adquisición Destino Cámara de Representantes, por su óleo **"Retrato"** (V Salón de San José 1960). Obras suyas se encuentran en el Museo Juan Manuel Blanes, en la Cámara de Representantes y en colecciones particulares. El 31 de agosto de 1990 cuelga su última muestra individual (Portón de San Pedro) y fallece en la madrugada del día siguiente.

1) Los testimonios de Manola Lima reproducidos en esta nota están extractados de una entrevista que fuera filmada por Enrique Fernández en 1989.

Marcel Duchamp y después

*¿Se puede hacer una obra
que no sea una obra 'de arte'?**

Gerardo **Mantero**

La Fundación Proa, de Buenos Aires, realizó durante el pasado noviembre de 2008 un Coloquio Internacional sobre la obra de Marcel Duchamp. El hecho ofició de marco para la ampliación del edificio ubicado en la rivera del barrio La Boca; una flamante arquitectura que evoca las tensiones entre tradición y modernidad y contempla los parámetros arquitectónicos previstos para los templos del arte contemporáneo. Amplias y asépticas áreas funcionales al servicio de una ciudad que no deja de deslumbrar por sus contrastes. Estas divergencias se pueden advertir desde las terrazas del complejo que dan hacia el riachuelo donde luce todo el folclorismo del popular barrio porteño; un espacio multicolor y paseo turístico con toques kitsch. Dialéctica visual de una urbe donde convive la sofisticación del primer mundo con las secuelas sociales de una historia política cruenta. Inequívocamente, estamos en Latinoamérica, perspectiva periférica para re-dimensionar una obra clave como la de Marcel Duchamp, por su carácter transgresor y por las consecuencias que de ella derivaron. Entre otras, cabe señalar la de fundar un camino sobre el cual fue mutando la exigencia de la manufactura por la de un arte del pensamiento. El suceso de la presentación del mingitorio en el salón de París (1917) fue responsabilidad de uno de los hombres más inteligentes que dio el arte del siglo XX; a la luz de un período marcado por rupturas que respondían a un momento específico de la especie humana: el mundo se sacudía como una coctelera a punto de explotar.

El legado de una obra que se proyecta desde el pasado y que es motivo para interrogarnos sobre la contemporaneidad, revela un correlato de manifestaciones que -respondiendo a las tensiones del momento- se transforman en sucesos hereditarios, como el caso de Damián Hirst; creador de la nueva fórmula "artista/operador del mercado".



En la sala principal del remozado edificio bonaerense se montó una muestra curada por la historiadora de arte Elena Filipovic (estadounidense de origen belga) que reúne ciento veintitrés piezas de Duchamp: obras sobre papel, objetos, fotografías, proyecciones y documentos. Entre ellas se destaca la reproducción "El gran Vidrio", perteneciente al Moderna Museet de Estocolmo. También se incluyeron obras de colecciones privadas, del Philadelphia Art Museum y del patrimonio de la sucesión Duchamp en Francia. La exposición tenía como eje central un coloquio que contó con la presencia de destacados teóricos, artistas y curadores, provenientes en su mayoría de universidades y museos de Estados Unidos y Europa. El título elegido para dicho encuentro fue tomado de una interrogante que se planteó Duchamp: "¿Puede uno hacer una obra que no sea una obra 'de arte'?", cuestionamiento cardinal de un artista que caminó sobre la cornisa hasta apropiarse del abismo que significa darle estatus de obra artística a un mingitorio. Existen múltiples factores para comenzar a desentrañar su peripecia creadora; una de las bisagras de la historia del arte. Para comenzar, es imposible soslayar lo crucial de la época que le tocó vivir y el contexto privilegiado que le permitió ser un culto e irónico contemplador de su tiempo.

El artista francés nace el 28 de julio de 1887 en Blainville-Crevon, un pequeño pueblo al nordeste de Ruan, en el seno de una familia acomodada que cultivaba el gusto por las artes y el ajedrez, juego que Duchamp practicó a lo largo de toda su vida y que incidió en su obra. Su madre seguramente heredó de su padre, armador de barcos, su afición por la pintura y el grabado. Su marido, un notario de éxito, llegó a ser alcalde de Blainville. En este escenario parece natural que algunos de los integrantes de la familia se dedicaran al arte y que contaran con el beneplácito y apoyo familiar. A tal punto que, cuando los hermanos de Marcel dejaron las carreras de medicina y abogacía (Gastón se dedicó a la pintura y adoptó el nombre Jacques-Villon, Raymond optó por la escultura y cambió su nombre por el de Duchamp-Villon) para consagrarse al arte,

su padre les anticipó parte de su herencia familiar. Esa misma actitud asumen cuando Marcel, en el otoño de 1904, se instala en París en la casa de su hermano Jaques Villon, en Montmartre. En la famosa entrevista que Pierre Cabanne hace a Duchamp (1965), a poco de cumplir éste los ochenta años, ante la pregunta: "Cuando mira hacia atrás, ¿cuál es su primer motivo de satisfacción?", el artista responde: "En primer lugar el haber tenido suerte. Porque nunca he trabajado para vivir. Considero que trabajar para vivir es algo ligeramente estúpido desde el punto de vista económico. Espero que llegue el día que se pueda vivir sin tener la obligación de trabajar". Entre 1887 (año de su nacimiento) y 1968, cuando muere, Duchamp fue testigo de invenciones, conflagraciones y cambios de paradigmas que transformaron la manera de entender el mundo para siempre. A modo de ejemplo: en 1905 Sigmund Freud

funda el psicoanálisis; en año 1910 Einstein formula la teoría de la relatividad; en 1928 se emite en Nueva York el primer filme sonoro; se desatan dos guerras mundiales (1914 a 1918, y 1939 a 1945); en 1929 se derrumba la Bolsa en Nueva York; en 1933 el nazismo comienza su sombrío camino. De 1936 a 1939 se produce uno de los enfrentamientos de mayor crueldad que conoce la historia: la guerra civil española. En 1945 se experimentó con la primera bomba atómica y en 1957 comienza la gran disputa de la guerra fría por la conquista del espacio que culmina en 1962 cuando se activa el primer satélite de las comunicaciones "telear". En 1969 los estadounidenses concretan la llegada del hombre a la luna. Estos son algunos de los hechos que se dieron en una época de gran combustión, donde se trataba de cambiar el estado de las cosas y del espíritu, de manera radical y continua. A principios del siglo XX, el



Jacques Villon, Marcel Duchamp y Raymond Duchamp-Villon en Puteaux, 1912.

cubismo, el surrealismo, el futurismo, el fauvismo, etc., produjeron un cambio en la manera de percibir el universo visual. Marcel Duchamp tuvo relaciones intrincadas con algunas de estas tendencias: "Entre 1906 y 1911 oscilo entre diferentes ideas: fauvismo, cubismo, y a veces probando cosas más clásicas. El descubrimiento importante para mí fue Matisse", explica. En 1912 se produjo un hecho radical en el proceso de su obra; presenta "Desnudo bajando la escalera" en el Salon des Indépendants. La obra representaba, para el autor, "la convergencia de varios intereses: entre ellos el cine y la separación de las posiciones estáticas de los fotogramas de Marey, en Francia, y de Muybridge y Eakins, en América". El teórico cubista y miembro del comité de selección, Albert Gleizes, le solicitó a los hermanos de Marcel que lo persuadieran para retirar voluntariamente el cuadro. Desde ese momento comenzó a replantearse su relación con la "institución

arte" y su funcionamiento. De ese modo reafirmó la dirección de sus inquietudes: "Mi biblioteca ideal sería una que contuviese todos los escritos de Roussel-De Brisset y tal vez Lautréamont y Mallarmé. He aquí la dirección de la periferia que debería tomar el arte: la expresión intelectual por delante de la expresión animal. Estoy harto de la expresión "Tonto como un pintor". La otra razón que esgrimió para dejar la pintura para siempre fue su relación con el medio artístico: "El roce diario con los artistas, el hecho de vivir con los artistas, de hablar con artistas, me disgusta profundamente". A partir de ese suceso trazó su camino en solitario y se dedicó a escribir y acopiar objetos que acumulaba descuidadamente en su taller, los cuales se transformarían en sus famosos "ready mades". Cuando Pierre Cabanne lo interroga en la mencionada entrevista, Duchamp comenta: "La palabra ready made no apareció hasta 1917, cuando fui a los Estados Unidos. Me interesó como palabra.

Cuando puse una rueda de bicicleta sobre un taburete, y la horquilla cabeza abajo, no había en ello una idea de ready made, ni siquiera de cualquier cosa; se trataba, simplemente, de una distracción. Ni siquiera de exposición ni de descripción". Cuando se le pregunta qué determina la elección de los objetos, responde: "Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo, se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea una emoción estética. La elección de los ready made estará siempre basada en la indiferencia así como en la creencia total de buen o mal gusto". El humor y el azar son dos elementos que tuvieron incidencia en distintos períodos de la trayectoria de este artista que no tuvo prisa de construir una carrera; lo suyo fue más bien un placentero paseo, distante e irónico. Un ejemplo de ello se aprecia cuando pinta bigote y barba a una reproducción de "La Gioconda", broma casi infantil a cuyo respecto confesaba: "No quería que me llamaran artista. Quería aprovechar la posibilidad de ser un individuo, y supongo que lo he logrado, ¿no? Esa posibilidad entraña un desafío: abjurar de la ética del trabajo para simplemente entregarse a la vida y al capricho del azar". Así, tituló el famoso urinario como "Fountain" (fuente), revirtiendo su función. Escribió, en su Mona Lisa con bigotes, las iniciales L.H.O.O.Q, que pronunciadas rápidamente en francés significa: "ella tiene calor en el culo". O la foto de Duchamp con peluca y sombrero de dama, "Marcel Duchamp a Belle Haleine". Trabajó en "El gran Vidrio" desde 1915 hasta 1923, año en que la dio por "definitivamente inacabada". En ese período la pieza sufrió una rajadura que Duchamp valoró como un accidente privilegiado: "El azar puro me interesaba como una forma de ir contra la realidad lógica". Esta creación está imbuida por otra de las líneas de interés de Duchamp: la ciencia y la industria. Hacia finales de 1912 su amigo Francis Picabia le consigue un puesto de bibliotecario en la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Allí toma contacto con las matemáticas y la física, disciplinas que a partir de distintos descubrimientos eran objetos de atención y discusión en los circuitos artísticos e intelectuales. Las nuevas innovaciones



Rueda de bicicleta, 1913

Roue de bicyclette
Ready-made: rueda de bicicleta,
diámetro 64,8 cm, montada sobre un taburete
de 60,2 cm de altura, original desaparecido
Milán, Colección Arturo Schwarz.

Marcel Duchamp, 1965
(Fotografía de Ugo Mulas).

en la materia tenían que ver con el radio y la radiactividad, los rayos X y, sobre todo, el electrón y sus normas. Estos cambios conceptuales referidos a la ciencia estaban resumidos en la obra del matemático y físico Henri Poincaré, quien sostenía que la física atravesaba un estado de *"desmoronamiento general de los principios"*, y afirmaba que la ciencia atravesaba por *"un período de duda y de grave crisis"*. Sostenía que no había teoremas que pudieran considerarse exactos: *"la ciencia no puede alcanzar las cosas en sí, sino solamente las relaciones entre las cosas... Fuera de estas relaciones, no existe una realidad cognoscible"*. Esta frase resume el *leit motiv* de toda su investigación a partir de 1912. Fernand Léger recuerda que en ese mismo año visita una exposición de tecnología aeronáutica en compañía de Constantin Brancusi y de Duchamp. En esa oportunidad, este último se dirigió a su colega afirmando: *"La pintura ha muerto. ¿Quién podría hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿serías capaz de hacerlo?"* En su estancia en la biblioteca de Sainte Genevieve estudió los tratados de perspectiva, de geometría y proporciones, conocimientos que aplicó en los diez años siguientes mientras trabajó en *"El gran Cristal (Vidrio)"*.

Otra de las vertientes de su obra es el erotismo y la sexualidad por su potencia de comunicación universal. El historiador de arte Lawrence Steefel decía al respecto: *"Para distanciarse de sus propios fantasmas, Duchamp buscaba convertir el pathos en placer y la emoción en pensamiento. El mecanismo de conversión es extraño, pero consiste en inventar un 'juego de desplazamiento' que proyecte los conflictos y destile las emociones en objetos y construcciones de sustitución, sin los cuales no habría podido conservar su equilibrio mental"*.

Ese talante, que implicaba una falta aparente de trascendencia, coadyuvó a darle a su obra un estado de máxima trasgresión a la luz de los paradigmas y altisonantes rupturas en el campo del arte. Sin embargo, la postura de Duchamp era casi la culminación de una corriente que revirtió el poder del Estado -con respecto al arte- en Francia. La Academia Real de Pintura y Escultura, fundada 1648, tenía el monopolio de la educación de los artistas y además integraba los jurados. El Estado tenía un control total de los estamentos del arte. En el siglo XIX se produce una rebelión en contra de ese monopolio, que había sido responsable de rechazar reiteradamente a Manet. En 1880 el salón





Reproducción de **L.H.O.O.Q.**, 1919, tomado de **Caja en maleta** (Boîte en valise)
Ready-made modificado: lápiz sobre una reproducción de la Gioconda,
19,7 x 12,4 cm.
Philadelphia (PA), Philadelphia Museum of Art;
Louise and Walter Arensberg Collection.



La desposada desnudada por sus solteros, incluso o **El gran cristal**, 1915-1923
The Bridge Stripped Bare by Her Bachelors, Even or The Large Glass.
Óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos planchas (rotas) de
cristal montadas en aluminio, madera y marcos de acero, 272,5 x 175,8 cm.
Philadelphia (PA), Philadelphia Museum of Art, Bequest of Katherine S. Dreier.

colapsa y la situación de conflicto culmina cuando son aceptados siete mil artistas y el Estado transfiere la organización a los propios creadores. Así surgió la "Asociación de Artistas Independientes". Más tarde, ya instalado en Nueva York –adonde emigró escapando a la posibilidad de ser reclutado, situación que se repetirá en 1955 para trasladarse esta vez a Buenos Aires, ya que se había nacionalizado ciudadano estadounidense– Duchamp se convierte en el artista más famoso en los Estados Unidos tras el suceso que se produjo con la presentación de "Desnudo bajando la escalera" (obra que había sido rechazada en 1912) en la célebre exposición "Armory Show", que se llevó a cabo en la armería del 69º Regimiento en Nueva York. Fue una muestra controversial: algunos críticos se mofaron de ella calificándola de "circo" y otros se deslumbraron por el carácter experimental que contradecía el concepto de arte existente en esa época. Luego de su llegada a Estados Unidos conoce a Louise y Walter Arensberg, quienes serían sus principales coleccionistas y mecenas; incluso vivió en el mismo edificio que ellos. Pagó el alquiler de su apartamento con "El gran

Cristal (Vidrio)" que finalmente quedaría en poder de los Arensberg. A su vez, Duchamp ayudó a sus mecenas a reunir una colección de arte moderno, cuya mayor parte se encuentra actualmente en el Philadelphia Museum of Art.

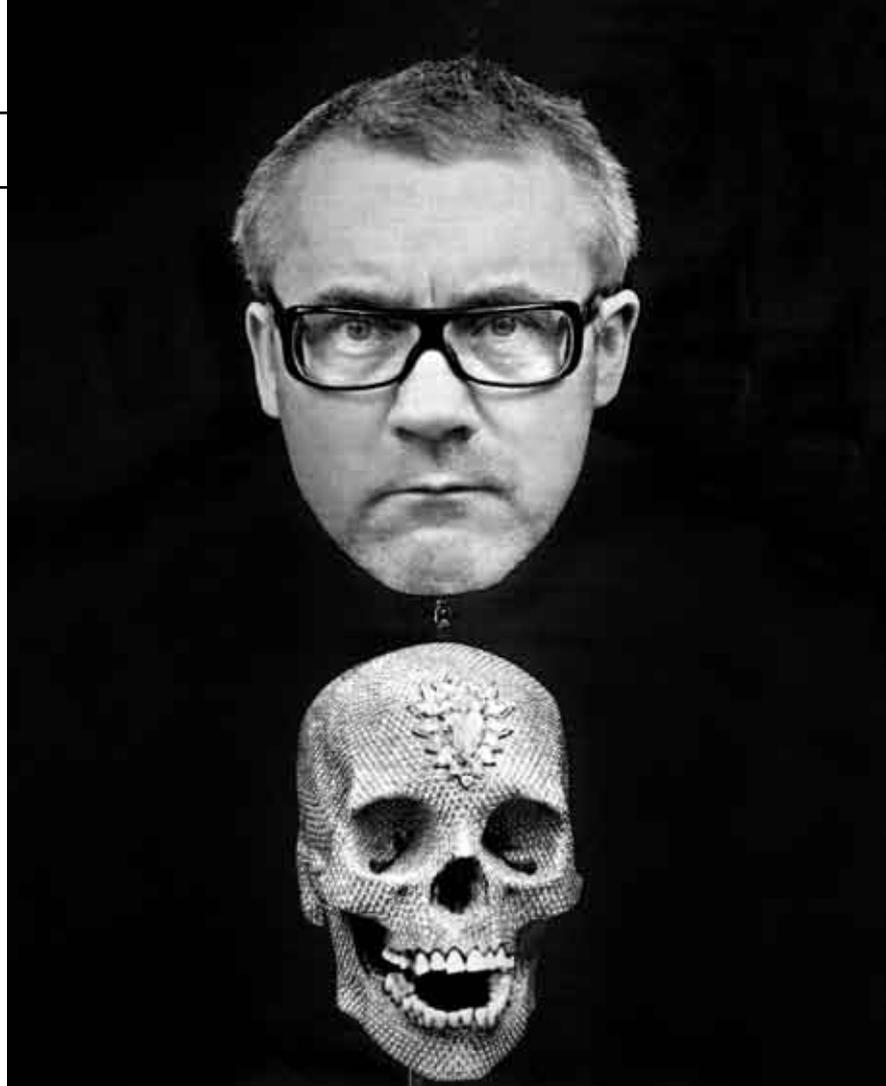
Durante su estancia en Estados Unidos, el artista francés se convirtió en un astro que desplegaba su embriagador encanto en los circuitos culturales. Así lo describió el escritor Henri Roché: "*Pese a su incorregible pesimismo, hacía gala de una ironía delicosa. Su aire de estar de vuelta de todo, sus elaborados juegos de palabras, su desprecio de todos los valores, incluidos los sentimentales, contribuyeron en gran medida a la curiosidad que despertaba en los demás y a la fascinación que ejercía sobre hombres y mujeres.*"

En Buenos Aires, el emprendimiento de la Fundación Proa revivió el interés de este controversial artista. Durante todo el año 2008 los especialistas "duchampianos" debatieron sobre este icono que se enfrentó al arte retiniano y, como respuesta, propuso un arte conceptual que se mofó de sus colegas

y de su ilustrado entorno. A tal punto, una de las lecturas de su obra la define como una gran humorada. Sin embargo, para otros, es una excepcionalidad que tuvo una inmensa consecuencia posterior. El teórico belga Thierry de Duve (especialista en la obra de Duchamp), explica la incidencia que tuvo este hito en la historia del arte: "*Duchamp instaló el mensaje de que es posible hacer arte con cualquier cosa, aun con un mingitorio, con su correspondiente correlato 'cualquiera puede ser un artista'*". Fue recién en la década del sesenta que el mundo del arte asimiló su legado. Al decir de Thierry de Duve, y a contrapelo de la impronta de esa época, "*nunca fue un utópico; era más un observador cínico que un renovador entusiasta*". Esa obra también tuvo su herencia bastarda; la de aquellos que, viviendo en un momento histórico diferente, redujeron su filosofía al mero cinismo del intercambio de bienes. Un ejemplo paradigmático es la actual estrella de arte contemporáneo Damien Hirst, quien, a pesar de todo, también ha modificado algo: la relación del artista con el mercado. Con el advenimiento del siglo XXI, Hirst inaugura el formato "artista/operador del mercado".

El "arte" de cambiar las reglas del mercado

Mucho tiempo transcurrió desde la época en que Duchamp proponía su visión del arte, determinada por algunas constantes que se repiten: los descubrimientos científicos, las invenciones tecnológicas, las guerras y las debacles financieras. Lo nuevo es el fenómeno de la globalización y la consiguiente interdependencia a tiempo real que se origina cuando suceden crisis como la que actualmente estamos padeciendo. Crisis que tuvo su epicentro en la eclosión de la burbuja inmobiliaria (remolcando al abismo hipotecas y créditos en Estados Unidos) y cuya arista novedosa es el papel preponderante que cobró en ella la comunicación. Cualquier ciudadano puede hurgar en todas las bolsas del mundo, minuto a minuto, para estar al tanto de las economías de cualquier parte del planeta. Lo que se repite son los planes de salvataje instrumentados por los distintos Estados y la idea de que los países poderosos pregonen las políticas de libre mercado y la no intervención de sus gobiernos. Los defensores a ultranza del capitalismo, como Guy Sorman, afirman que *"la crisis forma parte del sistema"*, se basa en *"ensayo y error"*. Esto no significa otra cosa que, cuando las tendencias son positivas, se enriquecen los mismos actores de siempre con un goteo de la prosperidad que beneficia a los que están sobre la línea de flotación sin que se corrija debidamente la distribución de la riqueza. Cuando se produce ese error (como el que desencadenó esta crisis) se pierden puestos de trabajo, se acrecienta la fragmentación social y se resiente el apoyo a proyectos culturales y educativos. La misma desproporción se produce entre los países periféricos y los países centrales. Estas disímiles realidades, como siempre, son reflejadas en el arte. En el caso de la literatura se pueden verificar estas



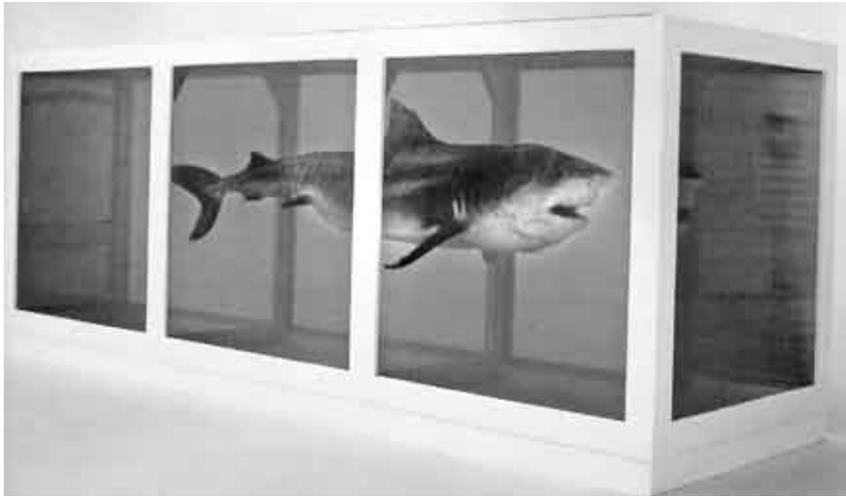
Hirst y una de sus últimas obras, una calavera cubierta de diamantes, vendida por us\$ 100 millones en 2007.

diferencias: mientras escritores en boga, como Michel Houellebecq describen a seres egoístas e insatisfechos enfrentados a la nada sin remedio, del otro lado del planeta, escritores como Bolaño y Villorio, retratan las heridas sociales de las víctimas de los crímenes del narcotráfico. Mientras artistas plásticos relevantes en Argentina (León Ferrari, Luis Felipe Noé, Adolfo Nigro, Ricardo Longhini, Ana Maldonado) autofinancian la impresión de grandes carpetas tituladas *"Imágenes urgentes"*, como respuesta indignada contra el olvido y la injusticia, en la *"Europa dormida y resignada"* –al decir de Gianni Vattimo– el artista Damien Hirst envía 223 obras a remate evitando la intermediación de las galerías y obteniendo por esa transacción 200 millones de dóla-

res. De esta forma el ganador del Premio Turner de 1995 revierte un *"acuerdo tácito"* que existía en el mundo del arte por el cual las casas de subastas no podían vender obras de cinco o más años de existencia: la obra reciente era patrimonio de las galerías. Sotheby's existe desde el 11 de marzo de 1744 y nunca había vendido obra nueva de artista vivo directamente al público. En el pasado existieron artistas que tuvieron en cuenta el mercado del arte, como Picasso, Dalí y Warhol. Los tres –más allá de sus respectivos talentos– se autopromocionaron, fueron provocativos y empresarios de sí mismos con el resultado inherente de alcanzar resultados económicos exorbitantes. En el caso de este alumno de Bellas Artes del Goldsmiths Collage, el artista

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

tiempost
postal | logística | distribución



La Imposibilidad física de la muerte en la muerte de alguien vivo.
Tiburón en formaldehído.
Damien Hirst.

salta el mostrador para transformarse en un operador del mercado, revirtiendo tendencias, recomprando su obra para volver a venderla en remates y amasar una fortuna mayor a la de Mike Jagger, Elton John y J. K. Rowling (creadora de la saga Harry Potter), suma estimada en US\$ 354.000.000 (aunque fuentes cercanas al artista aseguran que en los últimos tiempos duplicó esa cifra). Uno de sus éxitos es haber vendido la famosa calavera con 8.650 brillantes en cien millones de dólares a un consorcio integrado por él mismo, su manager Frank Dunphy y sus propios galeristas (Larry Gogasian y Jay Jopling), relación que pasó por alto cuando decidió concretar la riesgosa jugada de mandar a remate obra "fresca". Esta innovación de las reglas del mercado se realizó en el preciso momento de la caída del Lehman Brothers, hecho que desató la crisis mundial (dato no menor ya que buena parte de los compradores de la obra de Hirst provienen de Wall Street). Un ejemplo es el caso de Steve Cohen, que pagó 8 millones de dólares por el tiburón embalsamado para luego cederlo al Met neoyorkino. Esta reconocida pieza de Hirst, que contenía 4360 galones de formaldehído (procedimiento que, sin embargo, no evitó que el escualo se pudriera y Damien tuviera que cambiarlo por uno nuevo), salió de uno de los seis talleres que tiene en el sur de Londres, donde trabajan 120 perso-

nas. La obra referida, titulada "La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo", aborda un tema recurrente. Como explica Michael Kimmelman –crítico de The New York Times–, "las máquinas conceptuales son un cóctel de muerte, celebridad, sexo y tecnología". Todo ello, sumado a una gran capacidad de autogestión y marketing, ha transformado a Hirst en el artista contemporáneo de mayor cotización mundial. Con solo 43 años y cultivando una imagen roquera (suele usar el anillo de Keith Richards y los anteojos de Bono), el caprichoso artista pasó su infancia en un suburbio industrial de Bristol, junto a su madre. No conoció a su padre biológico, y su padre adoptivo lo abandonó cuando tenía doce años. En la actualidad, la celebridad británica tiene más de 30 propiedades. Él, su mujer y sus tres hijos viven en una granja en Devon, estancia que interrumpe cuando viaja a Londres alojándose en el exclusivo hotel Claridge's, o cuando se traslada a su otra residencia en México, ya que su mujer Maia Norman adora practicar surf en las olas de Baja California. Su actual notoriedad se la debe en parte a Charles Saatchi (fundador de la agencia Saatchi & Saatchi) y al ex alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani. El publicista, que tenía entre sus clientes a Margaret Thatcher, empezó a comprar obra compulsivamente hasta que rompieron relaciones en el

2003 y Hirst le compró su propia obra en 15 millones de dólares. La incidencia de Giuliani se produjo cuando lideró una cruzada contra la exposición "Sensation", que se desarrollaba en el Brooklyn Museum, defendiendo sus convicciones religiosas; lo que más lo mortificó en la referida ocasión fue el retrato de la Virgen María hecho con heces de elefante, de Chris Ofili. No es la búsqueda formal lo que distingue a Hirst, ni su temática referida a la muerte, ni su zoológico seccionado, ni las moscas electrocutadas, ni las cabezas putrefactas, ni las calaveras con diamantes. Su éxito radica en comprender las coordenadas que gobiernan al arte; en entender que la *representación* abrió paso a la *exhibición*, y que el arte del pensamiento mutó en gestión, marketing, autopromoción y en "el amor al dinero" como él mismo proclama. Naturalmente, es imposible comparar la obra de Duchamp y la dimensión de su ruptura –mas allá de las distintas disquisiciones que se puedan hacer de la misma– con la obra de Hirst. Es necesario bucear en el concepto de contemporaneidad para desentrañar lo perdurable de lo superfluo. Al decir del filósofo Giorgio Agamben: "La distancia y a la vez la cercanía que definen la contemporaneidad tiene su fundamento en esa proximidad con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente. Esto significa que el contemporáneo no es sólo quien, percibiendo la sombra del presente, aprehende su luz invendible; es también quien, dividiendo y interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, leer en él de manera inédita la historia, "citarla" según una necesidad que no proviene en absoluto de su arbitrio, sino de una exigencia que él no puede dejar de responder".

* Marcel Duchamp

ALQUIMIA
ESTUDIO FOTOGRAFICO

- Experiencia en reproducciones de originales de obras de arte
- Laboratorio blanco y negro
- Fotografía analógica y digital

Avda. Uruguay 1754, apto 302 - Montevideo - Tel. 408.63.76 - Cel. 094.983.802

Nada más surrealista ni más abstracto que lo real

"Soy esencialmente un pintor de composiciones de naturaleza muerta que comunica una sensación de tranquilidad y privacidad, estados que he valorado por encima de todos los demás..."

Giorgio Morandi

| Inés **Moreno** (desde New York)

Bajo el título **Morandi 1890-1964**, se exhibió una notable exposición de Giorgio Morandi en el Metropolitan de Nueva York, hasta el mes de Diciembre pasado. Actualmente, esa muestra se está exhibiendo en el Museo de Arte Moderno de Bolonia -ciudad natal del artista- donde continuará hasta el 19 de abril de 2009. Una gran cantidad de obras (125 cuadros en total, entre naturalezas muertas, algunos paisajes y, significativamente, sólo dos autorretratos) crean, por sus características, un clima de calma y recogimiento en el espacio adjudicado, que contrasta notoriamente con el resto de un imponente museo, siempre en movimiento debido al continuo ir y venir de los numerosos visitantes. Perdiendo un poco la noción del tiempo, frente a la pintura de Morandi, uno podría pasar horas sin apenas darse cuenta; ella impone al espectador una actitud de contemplación tan atenta y paciente que tiene algo de entrega. La enorme mayoría de las obras, de mediano tamaño, representan típicas escenas de naturalezas muertas: botellas, cafeteras, escudillas, floreros, jarras -en ocasiones cubiertos de polvo, con el color gastado por la luz buscando la mayor opacidad-. Bodegones que fueron cuidadosamente organizados como "constelaciones" de objetos, por un artista que insiste en combinar, una y otra vez, los mismos elementos. Parecen indiferenciados al comienzo, pero inmediatamente que nos detenemos a observar con mayor atención descubrimos las infinitas variaciones que esas formas ofrecen. El propio Morandi preparaba sus colores, sus lienzos y sus bastidores, y debido a ese cuidado paciente que empleaba en disponer sobre la mesa de su taller los objetos que iba a



© Pablo Cortazzo

pintar, Giorgio de Chirico dijo de él que vivía sumergido en la "astronomía de las cosas: las más cercanas y vulgares, botellas, latas panzudas de aceite, jarras, tazas de porcelana, tarros de alimentos, cajas". Fue Morandi también quien tradujo el término "naturaleza muerta" como "vita silente", término que expresa mejor que el anterior el aparente quietismo de las siempre

repetidas imágenes de los objetos sobre la mesa; la vida silenciosa que subyace latente en las innumerables y casi imperceptibles variaciones. Sobre esas "constelaciones" comentaba el artista: "...me he concentrado siempre en un muy estrecho campo temático, así que el peligro de repetirme a mí mismo es mucho mayor que en otros. Pienso que he evitado ese pe-



Natura morta. 1959. Óleo sobre tela, 25 x 30.5 cm.
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.

ligro dedicando más tiempo y pensamiento a planear cada una de mis pinturas como una variación sobre uno u otro de esos pocos temas. Además, siempre llevé una vida muy tranquila y retirada y nunca me urgió competir con otros pintores contemporáneos, ya sea en términos de productividad o de exposiciones."

Frente a las sofisticadas formas de la modernidad -manifiestos, proclamas, poéticas

y anti-poéticas- Morandi prefirió recurrir a unos modelos que, de tan simples y reiterados, colocaron a su pintura a medio camino entre el realismo y la abstracción: "*creo que nada puede ser más abstracto, más irreal, que aquello que podemos ver*", afirmaba. Y sus obras vuelven claramente perceptible esta intuición; recorriéndolos, lo que en principio parecía tan igual y monótono, se transforma en un mundo de múltiples variaciones, con



la pacífica modulación que sólo una pintura sutil cuidadosa, minuciosa y paciente puede mostrar con tanta nitidez. Como los sonidos, de una hermosa melodía, sus pinturas se suceden acostumbrando y sorprendiendo al ojo atento a través de pequeños y permanentes cambios. Acertadamente, Umberto Eco comparó las pinturas de Morandi a las variaciones inagotables que Bach realiza a partir de temas muy sencillos.

"Aquí están la mayoría de mis pinturas", decía Morandi señalando una gruesa capa de pintura seca acumulada en su paleta. Como señaló Robert Hughes, *"Morandi raspaba más cuadros de los que acababa: su auto-censura era implacable; un hecho a tener en cuenta por cualquiera que suponga que no hay muchas diferencias entre una naturaleza muerta y la siguiente. Pero las diferencias, como la propia naturaleza de su obra, son difíciles de explicar con palabras."*

Sus pinturas crean un mundo alternativo, un ámbito en el que los problemas son sólo los que plantean las formas, las composiciones y el color en sus múltiples gradaciones sobre la tela y nada más.

"...creo que no puede haber nada más abstracto, más irreal que lo que de hecho vemos. Sabemos que todo aquello que podemos ver del mundo objetivo, como seres humanos, nunca existe realmente tal como lo vemos y entendemos. La materia existe, por supuesto, pero no tiene un significado intrínseco en sí misma, tal como el significado que nosotros le adjudicamos. Solo nosotros podemos saber que una taza es una taza, que un árbol es un árbol."

En Morandi se realiza una formidable confluencia de reflexión sobre la pintura desde la pintura misma y una calidez visual que ejerce un atractivo inconfundible. En el camino del interés por la pintura-pintura se aleja del realismo, pero al mismo tiempo, al no tratarse de formas abstractas (aclara que los títulos que elige para sus pinturas son convencionales, tales como "Naturaleza Muerta", "Flores" o "Paisaje", sin ninguna implicación de extrañeza o de mundo irreal) sus telas también expresan el contenido de los objetos que se representan aunque sin ninguna narración subyacente: sólo la atmósfera de la cotidianidad de su entorno, doméstico y trascendente al mismo tiempo.

"Nunca intenté dar a los objetos en mis naturalezas muertas ningún significado familiar particular...", afirmaba. *"Chardin fue también, en mi opinión el más grande pintor*

Natura morta. 1951. Óleo sobre tela, 39 x 45 cm.
Bologna, Museo Morandi.

Natura morta. 1942. Óleo sobre tela, 30 x 40 cm.
Bologna, Museo Morandi.



de naturalezas muertas, y nunca dependió de los efectos del trompe l'oeil en absoluto. Por el contrario, con sus pigmentos, sus formas, su sentido del espacio y su matière, como le llaman los críticos franceses, él se las arregló para sugerir un mundo que le interesaba personalmente."

Morandi desdeñó toda forma de ambición que no estuviera vinculada directamente con los objetivos de su pintura, renunciando al mundo del arte como sistema. Fue reconocido tardíamente en Italia con el Gran Premio de la Bienal de Venecia en 1948, lo fue luego internacionalmente con la Bienal de São Paulo al premiarse sus grabados en 1953 y concediéndole el Gran Premio en 1957. Vivió la mayor parte de sus últimos cuarenta y cinco años en Bolonia, la casa familiar –un apartamento modesto, al fondo del cual estaba su pequeño estudio– acompañado de sus hermanas, solteras igual que él, hasta su muerte en 1964. Con la excepción de un par de cortas excursiones a Suiza, sólo viajó por el interior de Italia, yendo a Florencia para estudiar a los viejos maestros, y a Roma y Venecia para ver arte moderno. Se ganó la vida muchos años dando clases de dibujo en escuelas primarias y, en 1930, a los cuarenta años, obtuvo una plaza como profesor de grabado en la Escuela de Bellas Artes de Bolonia, donde continuó enseñando hasta su jubilación. El oasis que genera esta muestra en el museo retrata la actitud de Morandi respecto de su propio entorno; en medio de la euforia de las vanguardias más radicales, de la eclosión del futurismo en su propia tierra (y a pesar de haber formado parte en el comienzo de ese movimiento) permanece

atado a una forma calma de hacer pintura ajeno a la efervescencia, a menudo *snob* y efectista, de los manifiestos y diatribas contra la tradición.

Al tiempo que estudia a los antiguos maestros que visita en Florencia (Giotto, Paolo Ucello o Piero della Francesca y se interesa también por los más próximos Chardin, Corot, Manet, Cézanne, Renoir y Bonnard), participó –aunque a su modo– de las propuestas de vanguardia. Adhiere al futurismo entre 1913 y 1914 y participa en sus exposiciones, incluida la famosa “Prima esposizione libera futurista”, llamando la atención de Marinetti, que lo elogia. En un breve texto autobiográfico de 1928 dice que, insatisfecho con la formación que recibía en la Accademia, “oía con entusiasmo e interés la propuesta futurista de una demolición completa”. Después pasa por una breve etapa cubista, inspirado por un ensayo publicado en 1914 por un amigo, el historiador del arte Roberto Longhi (posteriormente sería implacable en la destrucción de muchos trabajos de este periodo). Finalmente, en 1918, se une

al movimiento Valori Plastici, cuya revista del mismo nombre llamaba a un “retorno al orden”; en él participan Carlo Carrà, Alberto Savinio y Giorgio de Chirico.

Vale la pena recapitular cuidadosamente los elementos del “caso Morandi” como uno de los tantos contraejemplos de una difundida versión muy simplificadora del arte moderno, sometida a las limitaciones de una historia convencional que identifica el arte moderno con rupturas violentas respecto de la tradición, con actitudes crispadas y radicales, tendientes a anular el valor estético como criterio de validación de las obras, tanto como la experiencia estética asociada a él.

Hoy Morandi ocupa, con todo derecho, el lugar de los mejores exponentes de la pintura moderna. El reconocimiento de su vigencia está dado por el lugar que se le destina en los mejores centros museísticos, pero, sobre todo, por la adhesión de un público que apenas susurra frente a sus obras, se mueve lentamente y hasta respira con suavidad para no interrumpir el clima de celebración casi mística de su pintura. ■



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

foto • gra



© Julio Cabrio

Carina Infantozzi

Una fotografía que enmarca un fragmento de paisaje de nuestra ciudad. Algunas palabras que dicen algo acerca de esa imagen. Pensamientos e imágenes que hilan este texto al paso de su lectura. Y más allá, hay más escritura. Miradas. Estos modos de escritura (digamos, letras e imágenes), se suceden unos a otros, desplazándose, señalándose, moviéndose y marcando nuestro mundo. Nuestros edificios, nuestros cuerpos, nuestros valores. Nuestro modo de mirarlos. La mirada es pensamiento. El pensamiento es cuerpo, es escritura. Es mundo. A estos registros -letras e imágenes- se los llama representaciones. Y éstas no están fijas como creemos, más bien se desplazan todo el tiempo, superponiéndose, enfrentándose, borrándose, produciendo más representaciones. Señalándose. Pensemos en lo que Foucault nos propone a partir de "Esto no es una pipa" de Magritte. Similitud, no semejanza. "La semejanza implica una aserción única, siempre la misma: esto, eso, también aquello, es tal cosa. La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras" (1). Aquella pintura nos trajo a pensar, no sólo las leyes de sí misma, como representación, sino también las de ésta

con aquello que ella no es. Tomemos este rasgo productor de sentidos e intentemos preguntarle a esta fotografía qué es aquello que no es una representación. ¿Realidad? ¿Pensamiento? ¿Cosa? Y, también, ¿puede una fotografía pensar? "¿Qué pasa con lo impresentable o lo irrepresentable? ¿Cómo pensarlo?", se pregunta Derrida.

captura 1 • la representación

En un sentido general *representar* significa, según la RAE (2), "hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene". Esto significa, a su vez, que un algo está ausente, fuera de la "imaginación", es decir, de la imagen (palabras o figuras), quienes "re-tienen" aquello que falta, que ya no está. La no-presencia espaciotemporal es condición necesaria para que se de una representación. Hay que plantearse, entonces, una estructura asimétrica y discontinua: la presencia y el presente (lo aquí y ahora) quedan del lado de la representación, y del otro lado, veremos que no es lo representado (que queda del lado de la representación como su otro dicotómico), sino un afuera ausente: lo no-representable, una no-presencia que se presenta en la representación. Vayamos de a poco para comprender este "trabalenguas". "Hacer

presente" es una operación del sujeto que ya supone un algo ante sí, y por fuera de sí. Es el *re-presentar-se*. "En la re-presentación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta para, por y en el sujeto" (3). El "re" como reproducción a partir de una ausencia y a través de un camino quebrado. Y es el sujeto quien "se" representa, se-da representaciones, quien las pone ante sí, las dispone. Estamos en el juego moderno sujeto-objeto, donde el término objeto significa "lo que está ante nosotros" (4), y donde el mundo es mundo tecnificado y físicomatemático, es decir, que "lo que está ante nosotros" es determinado por mediación de una máquina, un cálculo, una medida. El objeto es lo objetivo, lo objetivo son las condiciones de la experiencia que pone el sujeto, y por lo tanto, las formas del mundo. Lo presente y el presente son ya representaciones. Digamos, ficciones. Y aquel algo es el rastro, o el resto, de una ausencia, de un afuera de la representación, una marca de lo que debe desaparecer en esta lógica. Entre líneas, más allá del cuadro, a la sombra del objeto.

fías

captura 2 · juegos - realidad / ficción

Pero, ¿cómo es que en esta fotografía se representa una ausencia? Allí vemos una cantidad de cosas, y cualquiera puede ir hasta Yatay y Gral. Flores y verificar, presencialmente, que esas cosas están allí, son reales, y por tanto, la imagen no nos miente. Veremos, pues, con nuestros propios ojos, la Plaza 1º de Mayo, y el Palacio Legislativo. Aunque agreguemos a nuestra indiscutible visión, la curiosa coincidencia de que estos dos motivos arquitectónicos no son dos construcciones cualquiera, sino dos edificaciones representativas de nuestra ciudad. Esta plaza en particular, no solo es un espacio público para recreación y esparcimiento, entre otras funciones, sino que es, también, un monumento. Trae a la memoria, con su nombre y sus elementos conmemorativos, un acontecimiento histórico (el de los Mártires de Chicago) que se tomó como ícono de la lucha obrera. Y el Palacio, monumento y patrimonio arquitectónico representativo del neoclasicismo en Uruguay de principios del siglo XX, pero también, edificio sede de nuestra representación parlamentaria; símbolo, también, de nuestro régimen democrático. Este desplazamiento de registros de la representación interesa en la medida en que nada de esta curiosa coincidencia es casual. Pensemos, en esta oportunidad, en dos de estos registros: el estético (la imagen fotográfica o el edificio neoclásico, por ejemplo) y el político (los trabajadores o nuestros legisladores). Dos órdenes aparentemente separados parecen haberse puesto de acuerdo para asociarse en estrecha cercanía. Es que, como dice Derrida, en *"el orden político, se puede hablar de representación parlamentaria, diplomática, sindical. En el orden estético, se puede hablar de representación en el sentido de la sustitución mimética"* (5), y ambos son solidarios, es decir, se anudan en el orden de la representación, pues son elementos constitutivos, fundamentales, de la "época de la imagen del mundo" (según términos heideggerianos), que es nuestra época moderna (¿nuestra época actual?). Esto quiere decir que el mundo es representación, que es sinónimo de mundo tecnificado, o sea, el mundo es aquello que es posible registrar por un aparato. A partir

de este momento (pongamos una fecha aproximada, el siglo XVI), es posible ya la fotografía. Antes de esta época no existía la imagen del mundo, pues, el mundo no era imagen (6). A partir de entonces hubo que olvidar este quiebre, reproducir la lógica, y llevarla hasta sus máximas posibilidades: representante-representado en la representación parlamentaria (Revolución Francesa, por ejemplo), y representación-realidad en la representación mimética que llega a su auge con la aparición de la fotografía. Y así podríamos continuar hasta nuestro siglo XXI. Pero entonces, lo real, como escenario de captura, es pues, una ficción. Un montaje, un modo de ordenar, una lógica de asignación de lugares donde ya hay previamente una grilla estructuradora. Construcciones de mundo. No hay anterioridad de lo real, ni privilegio ante la virtualidad de la palabra o la imagen. Realidad/ficción nacen, pues, dentro del mismo juego del mundo como imagen (concepto, palabra, cálculo, medida). La realidad es el efecto de un juego de ficciones, que, según donde se produzca el corte en el campo de este juego (campos disciplinares, prácticas), tendrán más o menos valor de verdad, de sentido. Ficción de lo real y realidad de la ficción.

captura 3: luchas - mirada / visión

Y todo esto, pues, no lo hemos visto con nuestros propios ojos. A pesar de que en ellos hemos querido desde hace tiempo anclar nuestras significaciones últimas. Para ver, o mejor, para mirar, para pensar, desplegar sentidos, hubo que atravesar más de un registro, ir y venir transitando representaciones. Imágenes, cosas, palabras. Montar escenas, calibrar focos, dirigir puntos de vista. Mediar con aparatos. Cámara fotográfica, ojos, procesador de texto, cerebro. Etc. Registrar los registros, pensar los aparatos. Es que lo que aparece (el objeto) "no se produce sin aparato, en él se hace de repente señalable la presencia o la presentación, ésta se presta a quedar señalada en la representación" (7). Y entre representación y representación (entre apariciones), se escribe un surco silencioso, aquello que necesita desaparecer para que el aparato pueda ver. Otras realidades. Pero miremos un poco más esta imagen. Si nos abstraemos de lo "temático" podemos leer a los elementos que constituyen la plaza como un dibujo. Rayones cruzados, manchas más o menos geométricas, superficies irregulares. Estos gestos tachan lo que parece estar detrás, aquello que leemos como el Palacio Legislativo. El espacio abierto de la plaza, marcado y delineado por elementos no específicamente arquitectónicos, o pedazos de ellos, se impone ante el definido, sólido y pesado edificio de piedra y mármol,

obstruyendo su majestuosa y limpia panorámica, su tradicional fotografía. Pensemos, pues, el poder del garbato, del esbozo, del imperfecto rayón, en su potencial perturbador. Extraño, aunque efectivo, lo abierto, lo frágil y lo apenas esbozado pueden hacer temblar los cimientos de cerradas, pesadas y definitivas estructuras. Dejemos que esta abstracción continúe su marcha y aparezca, quizás, en alguna molesta rajadura. El Palacio representa, como dijimos, un modo de ser político, una estructura y un sistema social, democrático, participativo, y sobre todo, lo hace en el gesto del peso de la historia, simbolizando su unidad y fortaleza, su permanencia. Esta sólida construcción pretende representar nuestra unidad nacional. Tras aquellos espesos muros nuestros representantes parlamentarios velan por nuestro orden y nuestros intereses. Todo eso nos representamos nosotros, los representados, mientras transitamos, por ejemplo, por ese espacio abierto y expuesto que es la plaza. En ella, dentro de sus inciertos límites, otras prácticas acontecen. Unos van a darle de comer a las palomas, otros a patinar, o a leer bajo el sol, otros a participar del carnaval, del tablado. También hay allí símbolos que nos recuerdan anónimos trabajadores que no tuvieron voz ni imagen más que al costo de su muerte. Otro peso histórico, acontecimiento que tiene asignado un lugar en el calendario, marcando así, todos los años, el primer día de mayo. Primero de mayo, el primero de otros mayo, mayo francés, madres de mayo, día de la madre. Oculto en mayo está Maia, diosa romana de la fertilidad. Lo femenino en lo masculino, la maternidad y la fertilidad –la primavera europea– en nuestro otoño rioplatense. Desplazamientos de sentidos a lo largo del tiempo y de las luchas, capas sobre capas de significaciones, sedimentaciones que ocultan los caminos de tantas sucesiones y revences de la representación, y sus múltiples significaciones, de su historia, de lo que queda oculto tras el hábito de nuestro lenguaje, de nuestra mirada. Unos y otros caminos de lo histórico, entretrejiéndose, rechazándose, constituyendo identidades, nodos en una red de luchas entre diferencias. Tantas luchas. Foucault asevera que la *"historicidad que nos arrastra y nos determina es belicosa; no es habladora. Relación de poder, no relación de sentido"* (8). Es que el sentido porta relaciones de poder. Tantas luchas. Entre tantas. Nuestra lógica tradicional visualiza estos nodos, nuestro modo de ver, les asigna valores jerárquicos, y los ordena de a dos. También hemos jugado ese juego aquí, con esta fotografía y su referente, con la plaza y el palacio, con estas palabras y esta imagen. Pero entre lo uno y lo otro, hay otros. Restos que hemos debido dejar de lado para ordenar estos tópicos.

oto • grafías

Entonces, la "representación es ciertamente una imagen o una idea en y para el sujeto, una afección del sujeto bajo la forma de una relación con el objeto que está en aquél en tanto que copia, cuadro o escena (...) eso supone que previamente el mundo se haya constituido en mundo visible, es decir, en imagen (como) manifestación de la forma visible, del espectáculo formado, informado" (9). Vemos solo aquello que ya de antemano decidimos ver. Un aparato, también histórico, cultural, media nuestra mirada con el mundo constituyéndolo como objeto. La relación sujeto-objeto es unidireccional. El sujeto dispone y domina el mundo y lo objetivo, así disponible (calculado, medido, registrado, clasificado, en fin) somos también las personas que habitamos este mundo. Los objetivos de una simple cámara fotográfica, o los objetos de las leyes dictaminadas en la cámara de representantes. ¿Somos aquello que estas cámaras registran? Quedan restos. Intentemos decir algo de lo que no está en escena. Preguntemos qué queda más allá del cuadro o de la ley. De lo uno o de lo otro, de la lógica binaria, mundo 01. Insistamos en interrogar dónde o cómo se sitúa aquello que queda oculto, en sombras, en un mundo donde lo real debe pasar por el espacio de la representación, que en la actualidad tiene el espesor de una pantalla plana. Visibilidad mediática, publicitaria, el show y el espectáculo. La inmediatez del en vivo y en directo, el aturdimiento del tiempo, del ritmo. Ruidos mediáticos. Este es el espacio hegemónico de lo estético y lo político en nuestro siglo XXI. La ficción es lo estático de estos extremos, la aparente simetría y su absoluta simplicidad. Y la borradora de sus entres, de su dinámica. Desplazamientos, trueque de lugares, reasignaciones, resignificaciones, juego de fuerzas, luchas. Esto no se ve, así lo requiere el juego, pero dejan rastros

y restos. Es lo ausente de la representación, su sombra. O es lo que, si quisiéramos fotografiar, nos quedaría fuera de foco, con poca definición, espectral. O ni siquiera eso. ¿Cómo sería lo no-representado, lo irrepresentable, lo impresentable? Hacernos estas preguntas, desentrañar sentidos, nos permite, a creadores y pensadores, a artistas e intelectuales, desde sus prácticas, también en sus cruces, conquistar esos lugares inciertos, darles el poder de lucha, y por lo tanto, de construcción de significaciones, individuales y sociales. El acontecimiento de la creación (artística e intelectual) es singular, y es posible al mismo tiempo que se le hace lugar, que se lo habi(li)ta. Es posible allí, en lugares no vistos, en sombras. ¿No es hacia esos huecos que se da el salto vertiginoso del acto creador?

captura 4: zócalos

Por último atendamos a un elemento que parece indiferente, aunque se encuentre en primer plano en esta imagen fotográfica. Ese pedazo de muro que atraviesa como un zócalo la imagen, ese sucio y aturdido muro. Palimpsesto de escritura: graffitis, pintadas, afiches, inscripciones, superpuestos, sobrepuestos, a lo largo del muro, y en su "profundidad". Expuestas, y ocultas escrituras. Superficie que registra y emite, a nuestros pies, a espaldas de aquellos muros o fragmentos que habíamos divisado, otros gestos. Este bajo, disimulado, indiferente muro, en su absoluta publicidad se abre a la densa e intensa escritura de aquello que no puede representarse en la plaza o en el edificio parlamentario. Se muestra allí lo que no hay que leer o fotografiar, sino lo que nos pone a mirar desde otro lugar, interrogándonos desde lo confuso, complejo, no siempre a la vista. Lo indiscifrable, que es, también, lo irrepresentable. Haber dejado que la

fotografía muestre más allá de si misma abriendo sus posibilidades interpretativas, la superposición de estos registros que hemos transitado, es quizás lo que este zócalo nos indica en esta oportunidad. El muro indiferente ha sido un disparador, que aquí, soporata y sostiene al juego que hemos querido desplegar. Este texto de palabras habla a través de esta imagen fotográfica que también hace decir a lo que está más allá, incluso de Yatay y Gral. Flores. Entre tanto se abre paso al pensar y al crear, en la medida en que se da lugar a lo singular, a lo inesperado, a lo no previsto, también destejiendo sentidos. Como expresa finalmente Foucault, a través de la multiplicación de las diferencias, es decir, también de las singularidades y sus mutuas luchas, se "da a ver lo que los objetos reconocibles, las siluetas familiares, ocultan, impiden ver, hacen invisible" (10). ■

1) Foucault, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981, pág. 68.

2) *Real academia española*, (versión electrónica).

3) Derrida, J., *Envío*, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1996 (versión electrónica).

4) Término que, por ejemplo, permite a Kant diferenciar el objeto de la cosa en sí.

5) Derrida, J., *Envío*, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1996 (versión electrónica).

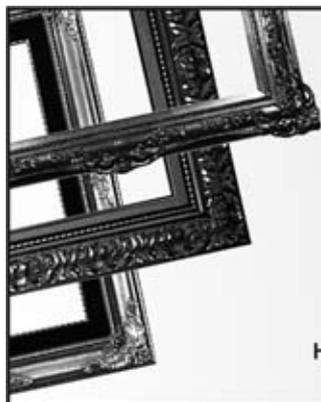
6) Remito al texto de Heidegger, M., *La época de la imagen del mundo*, en *Sendas perdidas*, Ed. Losada, Bs.As., 1960. Este texto es retomado por Derrida en *Envío*, que trabajamos también aquí.

7) Derrida, J., *Envío*, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1996 (versión electrónica).

8) Foucault, M., *Verdad y poder*, en *Microfísica del poder*, Ed. de la Piqueta, Madrid, pág.179.

9) Derrida, J., *Envío*, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1996 (versión electrónica).

10) Foucault, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981, pág. 68



Marquería de arte

Trabajos profesionales

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

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

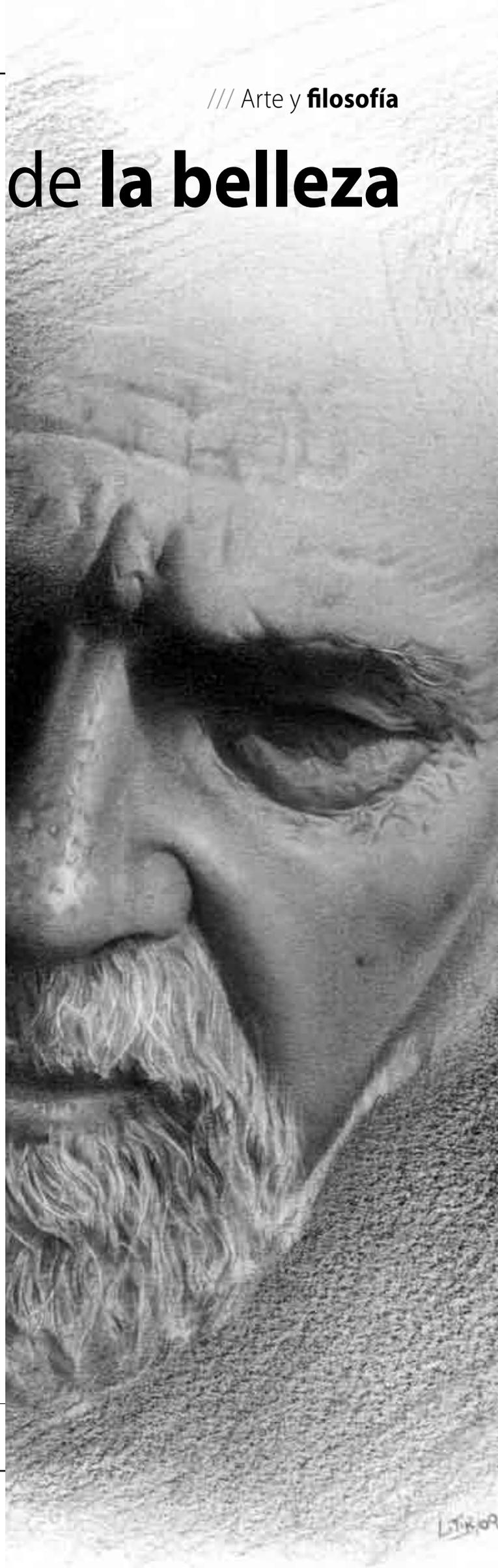
Reivindicación de la belleza

La actitud de Danto -frecuente en los estetas- es la del contemplador. Se limita a interpretar la intención del artista, miope al dato empírico de la materia que se transfigura por esa interacción.

Joseph Vehtas

El libro **La estética después del fin del arte** (1), es un conjunto fermental de once ensayos sobre Arthur Danto. Mis acotaciones requerirían el espacio, aquí imposible, de otro ensayo, lo cual me obliga a simplificar el pensamiento que ha fluctuado atendiendo a sus objeciones. La posición del autor -deudor de la Estética de Hegel-, es cognitivista. Afirma que *"el significado es la nota necesaria y suficiente de la definición del arte"*. Como en Hegel, la obra de arte, es un símbolo, un signo cuyo soporte encarna un significado, algo sobre algo, resultando una visión del objeto y una *Weltanschauung*. En el signo hay una relación interna entre forma y contenido. Comprender un símbolo es reconocer la relación entre el modo de encarnarlo y el significado del signo. Nos informa acerca del creador y su mundo. La idea, el contenido, se percibe sensible directamente. La apreciación de la Obra requiere el conocimiento del "mundo del arte" -un fondo cultural común, las teorías artísticas-, e indagar sus motivos o razones para "encarnar" su significado, adecuar la forma al contenido... El significado de la Obra no es el de la lógica, es una metáfora -su especificidad-, una *"significación encarnada"*, o sea, una *"representación transfigurada"* que no se percibe bajo distintos conceptos sino bajo una luz, que convierte una "cosa" en arte, superando, como en Hegel, lo sensible. Éste definía al arte como *"la representación sensible de la idea"* (Estética). Para Kant, *"es bello (B) lo que place sin concepto y de manera general"* (Crítica del Juicio). Para Danto, *"lo B es manifestación de la verdad"* (V). Son lo mismo. Su diferencia estriba en que la V es la manifestación *objetiva y universal* de la Idea y lo B es la manifestación *sensible*. El espíritu absoluto -la Razón infinita o la Idea-, toma conciencia de sí en el arte, la religión, la filosofía el Espíritu subjetivo o finito, se objetivan en la realidad histórica (concepción adoptada por la estética romántica idealista). Cuando el autodesarrollo del Espíritu supere al conocimiento sensible, será el fin del arte, inferior a la filosofía y la religión. Su "fin" no es la mimesis ni la expresión: su deber es educar en la verdad revelada en lo sensible, la forma en que ella se reviste. En suma: es una especulación metafísica subsumiendo la estética a la verdad. La Obra toca la apariencia de la vida, es piedra, madera, tela, palabras. *"Este aspecto externo no constituye la Obra; ella nace en el Espíritu y expresa sólo lo creado bajo su inspiración"* (Hegel). De ello resulta *"la escasa importancia de los medios técnicos"* y *"la insistencia en la naturaleza "espiritual" del arte"* (Abbagnano) y *"el desconocimiento del arte como experiencia aproximativa"* (Dewey). Simplificando: en Danto la nota esencial del arte, es el *significado-inmanente en la obra, extrínseca en la interpretación* de la intención del artista, lo cual implica una hipótesis, una teoría, y conocer el mundo del arte que la hizo posible. Tendríamos que examinar, sumariamente, sus definiciones: "arte", "indiscernibilidad", "encarnación", "metáfora", "transfiguración", "color" (según Frege), "expresión", "belleza relevante e irrelevante" y "fin del arte".

Arthur Danto (Litir Olivera).





Andy Warhol en la Stable Gallery, 1964.
F/sin datos.

Los indiscernibles o el dilema de Eurípides

En su ponencia **Tres cajas Brillo: cuestiones de estilo**, Danto ilustra con el cuento de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, cuyo estilo, aparentemente, es indiscernible del original. Halla la respuesta en el concepto de *coloración* (Frege), que es como el color de la voz o lo poético en literatura. Cuando en 1964 asiste a la exposición donde Warhol exhibe sus cajas Brillo, teóricamente indiscernibles de las originales del supermercado, repara en que es preciso conocer algo de la historia del arte contemporáneo que las hicieron posibles: la época, la cultura filosófica del autor. En ese caso, fue el pop (un diálogo entre artistas que saltó el dictamen del "mundo del arte" acerca de lo que era o no arte) y del *impresionismo abstracto*, de cuya técnica se alejó. Ningún concepto de arte del 900 contemplaba esas cajas W. Su definición debía *incluir universalmente toda obra de toda cultura*, porque presentaban un problema filosófico acerca del *estatus ontológico del arte*. No era arte por exponerse en una galería (Teoría institucionalista). Danto escribe entonces su primera obra estética: **El mundo del arte**. No podía determinar las notas esenciales a partir de ejemplos y generalizar las experiencias, puesto que entre dos obras indiscernibles, una era una simple cosa y la otra, arte. En **La transfiguración del lugar común**, argumentó: 1º: que la obra de arte es algo sobre algo y 2º: que debía *encarnar su significado*. Sin embargo, no bastaba. Las cajas Brillo diseñadas por Harvey (H), también *significaban*. Aunque había un prejuicio entre los intelectuales contra *la cultura de masas* que, en cambio, Warhol *celebra*. Admitió, por lo tanto, un *arte comercial*. ¿Qué es entonces una mera *cosa*? Algo es un objeto real si carece de las dos condiciones: ser algo y (el modo de) encarnar su significado. Y para el crítico, además de ello, conocer la teoría y la historia del arte. Pero hay una tercera caja "Not Andy Warhol" de Bidlo, "idéntica" a la de Warhol. Admitamos que las tres son indiscernibles visualmente. En su análisis, halla que también las cajas H son una celebración. Tiene franjas rojas en onda -propiedad del agua y las banderas-, y **Brillo** impreso en "un río de blancura", con vocales rojas. Rojo, blanco y azul, son los colores patrióticos. "Se conecta la limpieza con el deber". "El río blanco, metafóricamente, muestra la suciedad recién limpiada", "deja la pureza a su paso". "Una obra maestra de

La definición de "arte"

Recién en el siglo XVIII, aparece con Baumgarten la Estética (E), como "*doctrina del conocimiento sensible*", filosofía del arte y de lo bello (conceptos disociados en la filosofía griega, aunque su relación a la sensibilidad ya aparece en Platón). El arte era *oficio, poiesis*, creación de imágenes. En Platón, lo B era una manifestación de la Idea y el arte una imitación pasiva de lo sensible, lo aparente. "En Aristóteles, lo bello es orden, simetría y abarcable a la mirada. El arte mimético (pasivo) y catártico, es una praxis. Pero el romanticismo le dio un cariz cognoscitivo al pasaje "la poesía es más filosófica que la historia", aportando, a su vez, el concepto de la creatividad del arte (Schelling)". Hay que distinguir el arte como imitación de la naturaleza, como fuente de placer o como tarea (en Kant, placer en subordinar la naturaleza a nuestros fines; juego sin más finalidad que esa actividad placentera). En Alemania se intentó separar la ciencia del arte de la estética (E) sobre bases positivas (Utzitz), pues "el arte de los primitivos y gran parte del mo-

dermo, escaparían de la categoría de lo bello" (Abbagnano). En Danto, lo que hace arte de una cosa, no es belleza - aleatoria -, sino su significado espiritual. Pero si el producto artístico puede o no ser B, producir placer estético, da lo mismo un mero artefacto. No hay producto cultural que carezca de significado, pero en cambio se distingue por su especificidad. La E nació como ciencia de lo bello y se llamó Bellas Artes a su producción, a diferencia de las mecánicas, En el siglo XIX se abrevió, quedando Artes con su sentido originario. Si a la E quitamos su nota específica, la B, queda meramente el género: Arte. Incluso, si lo B es aleatorio, tampoco podemos hablar de E sino de Filosofía del arte. Se comete una *falacia amplificadora*, como Figari, quien niega el desinterés artístico kantiano, pues el Arte es útil a la vida. Pero luego reconoce un paréntesis en la actividad del espectador. (El género devora las especies.) La consecuencia es que Danto necesita buscar un criterio para distinguir arte y no arte. Llega a esta conclusión después de ver la exposición de las cajas "Brillo" de Warhol (Brillo-W), que reproducían otras de un supermercado, diseñadas por Steve Harvey.

Mike Bidlo (Duncan Martínez).

retórica visual", "Transmite éxtasis". Toda una crítica poética. Ese "maravilloso río de pureza", "exalta su contemporaneidad", como la Generación Pepsi, y su origen histórico están en ciertos artistas abstractos. Sin embargo, **no es lo que hace buen arte de las BRILLO W.** W reprodujo las cajas H por su efecto, por un giro filosófico: su visión del mundo cotidiano como estéticamente bello, por una poética de los alimentos enlatados, honrando lo que el expresionismo abstracto despreciaba. W, de origen humilde, las admiraba (O sea, ¿el consumismo y su artista?). Las cajas H y las de W, emblemática de los '60, nada tienen en común. También difiere la de Bidlo, del '91, irrealizable en el '64. Pudo pintarla como objeto, no como la Obra que es, emblemática de los '80, pues recién entonces aparece el apropiacionismo como fin del arte. No copió la de trapos de piso de H, se apropió de las Brillo de W, y ya no volvió a copiar sus obras, sino, sólo por ser famosas, las de Picasso, Léger, Morandi. Luego se dedicó a fabricar urinarios la como "La fuente", de Duchamp. La tesis de Danto sería: "las tres cajas son indiscernibles. "Lo que hace de algo una obra de arte, no es lo que el ojo ve, sino lo que significa. Explicitarlo, es tarea del crítico". Y concluye: "la cuestión del estilo conecta con lo que en un caso dado, son los atributos de otras obras. El de Harvey, como diseñador comercial independiente, visto desde su pintura abstracto- expresionista. El de Warhol según las cajas del '64 y el de Bidlo, desde apropiaciones del estilo de otros grandes artistas. Nuestro estilo es lo que somos".

Acotaciones al margen

No es posible sistematizar en el espacio aquí disponible, las implicancias de este cognitivismo que excluye la B(elleza) como



nota esencial: es sólo aleatoria. En **Abuso de lo bello**, reconoce a la B que encarna el significado. La otra, incluso en las cajas W, es superficial. No todo lo estético es arte, también el matemático experimenta placer en una demostración. En la ponencia vemos su dificultad en definir el arte, ¿Quién recordaría a Bach, a Mozart, si sus obras fuesen meramente académicas y no por su inefable belleza? El significado -ya no el lógico- es subsidiario, y va *contra*

la experiencia, que primero sea necesario "interpretar", a partir de una hipótesis, basada en una teoría. ¿Qué peso tiene saber del intimismo de un Vermeer, como símbolo, metáfora o significado, respecto de su calidad estética? El "placer reflexivo" kantiano supone un análisis, una toma de conciencia y el conocimiento técnico nos ayuda en la apreciación artística, sea cual fuere nuestra teoría. La interpretación nos auxilia en reconocer que una mujer,

impresora
CONTINENTAL

Calidad, tecnología y servicio de una familia gráfica.

GAOR SA - Alejandro Gallinal 2008 - C.P. 11400 - Montevideo
Tel.: 613.4079* - www.gaorsa.com / mail: gaorsa@gaorsa.com





Brillo Warhol, Brillo Harvey, Brillo Bidlo, Brillo...

un hombre y una cama escenifican "La mujer de Putifar", de Rembrandt, lo cual no agrega nada al placer específico. ¿Cuál es la diferencia entre obras de *igual significado* -religioso o histórico-, técnicamente correctas y otras, como "El entierro del conde de Orgaz", "Las lanzas" o "El 3 de Mayo"? ¿Acaso sentiré mejor "encarnado" el significado religioso que el histórico, porque soy creyente? ¿La pequeña Villa Médici de Velázquez vale menos artísticamente que los grandes cuadros de batalla académicos? Sin duda, el gran arte es una realidad del espíritu. Su realidad ontológica se revela como una epifanía (Joyce). Interviene "el juego (kantiano) de las facultades" tanto en su valoración como en su realización. No confundamos la *inteligencia artística*, organizadora (los dibujos de Picasso para su Guernica) con el *intelecto abstracto*, que construye teorías. El creador no es filósofo ni crítico, si bien se establece un diálogo entre lo que va plasmando (*praxis*) y lo que va examinando (*contemplación reflexiva*). A Velázquez no le interesaba el concepto sino reproducir con color y "borrone", la cosa misma. Unos pétalos agónicos simbolizan la condición mortal en el siglo XVIII. ¿Pero qué significan un paisaje, o un bodegón de Cézanne, que pinta una cara construyéndola como un jarrón? Investigar las razones de una obra, la historia de las teorías, para develar el significado, es una condición necesaria, aunque su esencia no es, como en un discurso, su significado. **El origen no es la esencia.** Danto comete una *falacia genética*. Hoy conocemos el significado mágico *inmanente* de los bisontes de Altamira y desconocemos los mitos que

"encarnan" las cabezas olmecas, como de tantas otras obras de las culturas ágrafas. Lo que influyó en Picasso, ¿fue el significado de las máscaras oceánicas y africanas? La obsolescencia de los significados, ¿disminuye nuestro placer estético? Danto se declara esencialista e historicista. O sea, el arte es intemporal y, a la vez, histórico. ¿Cómo conciliar su metafísica y su relativismo, si las perspectivas y los significados cambian? Más aún, si bien hay respuestas de la sensibilidad que permanecen (al color, al dibujo, a la armonía, a los contrastes, a la figura humana), hay *variables personales* que incluso cambian en el transcurso de la vida. Puedo sentirme cerca de Rembrandt, el Greco o Velázquez y reconocer su equivalente jerarquía artística.

El plagio como obra de arte

A idéntico A, es una convención o una hipótesis matemática. Supone que el significado refiere al mismo correlato objetivo. En la realidad, A sólo es *igual A'*, pues, psicológicamente hay dos *menciones* del mismo objeto. Todo aquello que puede ser pensado: el ideal, el lógico y matemático; el psíquico, las imágenes, sentimientos, etc.; y los objetos que están en el espacio y el tiempo. Pero aceptemos que hay tres cosas idénticas: las cajas H, las cajas W. y las cajas Brillo no-W de Bidlo. Una, arte comercial, la segunda de significación espiritual y la tercera también, pero de estilo apropiacionista, ¿En qué se diferencian las dos últimas? Para que la de Bidlo tuviese significación espiritual debería, al menos, celebrar los valores vitales del consumis-

mo. En cambio, es una simple copia (sin proponerse, como Van Gogh, aprender de los maestros). Uno sospecha un propósito espurio, que parece confirmarse en el hecho de que parasita sólo a las obras consagradas. ¿En qué se distingue del plagario? Aún siendo técnicamente perfecto, no aporta creatividad espiritual alguna. Llevándolo al extremo: ¿cuál es el mérito artístico del calco? Suponiendo que un naturalista ingenuo quisiera alcanzar la B, no plagiando, sino mimetizando al modelo. Si seguimos el pensamiento de Danto, en el plagio exponencial, cada plagio sería una Obra, por su intención espiritual (no es lo mismo una serie de grabados de Goya, ya que son ejemplares de la misma obra, y Las Meninas de Picasso, que son una recreación de su modelo). Hubo pintores que pintaban cabello por cabello, poro por poro: lo opuesto a los borrones de Velázquez. La copia, igual que el calco, carece de creatividad y, según sabía Leonardo, marran su objeto: trasponer la realidad a la tela, como un Dorian Grey. El resultado es, pues, paradójico. A la inversa, el idealismo platónico y neoplatónico del arte abstracto (en una especie de puritanismo, que apenas tolera el placer de la B), aspira a la *pureza*, como "Rojo Puro" de Rodchenko o el esoterismo de Mondrián. Desaparece el mundo humano pero la materialidad de la pintura permanece. Para salvar al espíritu de la obstinación de la materia, Danto apela al *dualismo metafísico*: "El arte no está en lo que el ojo ve". Como la Idea en Platón, *pertenece a lo invisible*, y como Platón (Brochard), es un *intelectualista*. No el misticismo de Torres García, quien propone, sin embargo,

Cuadreria
San Jorge

Marcos en todos los estilos
Reproducciones - Óleos
Restauraciones
Telas preparadas

Constituyente 1519 / Telefax: 408 91 77 / cuadrieriasanjorge@gmail.com



la recuperación del objeto (no obstante su reparo al sensualismo del Renacimiento).

La dialéctica creador-materia

Ese dualismo metafísico afecta su filosofía del arte, ya que no se puede llamar Estética a la que excluye la *aesthesis*, aunque luego pacte admitiéndola, al no poder negar la evidencia. Gauguin decía -repitiendo a Cézanne-, que no es lo mismo un gramo que un kilo de verde. Rubens, quien dejaba un esbozo a manos de sus ayudantes, daba los toques finales a sus grandes telas, sellándolas con su estilo. Es el color, la luz, las deformaciones del Greco, lo que espiritualiza la materia, lo mismo que se desgravita y espiritualiza el cuerpo en la danza. Cézanne daba un toque de rojo para levantar una zona. La materia, el color, el empaste, el pincel, el frotado, la espátula, sugieren cómo resolver la superficie, un pasaje. La Obra, por más anticipada que esté *in mente* o en los bocetos, es siempre un ensayo. Ni resulta lo mismo a diferente escala. Como en todo proceso cultural, es el yo enfrentado al no

Yo, a lo inercial. Pero la materia, también induce a una solución y no otra. Se hace evidente en la interacción del artista con su obra: pinta, modela o escribe, se detiene, contempla, observa, analiza, se resuelve y actúa. Una relación teórica (contemplación, *theoreim*) y práctica. Es su primer crítico: resuelve, aventura, borra, dialoga con aquella. La actitud de Danto - frecuente en los estetas- es la del contemplador. Se limita a interpretar la intención del artista, miope al *dato* empírico de la materia que se transfigura por esa interacción. En música, hay una nota de color, un timbre, una intensidad, una altura que conmueven, como ocurre a cada instante en Mozart, con sus sorpresas, capaz de unificar distintos temas. El único ensayista que advierte esta infravaloración en Danto, es Diarmuid Costello (2). 

- 1) **Estética después del fin del Arte. Ensayos sobre Arthur Danto.** Colección La balsa de la Medusa. Madrid, 2005
- 2) "Intención e interpretación: aporía en la crítica de Danto a la teoría estética", en **Estética después del fin del Arte. Ensayos sobre Arthur Danto**, en Pérez Carreño, (ed.), pp. 233-257.

Grafías

Verónica Panella, Diego Recoba, Oscar Larroca

El oficio de la ilusión. Crónicas de un pintor fisonomista.

Montevideo. 1880-1950.
Gabriel Peluffo Linari.
Ediciones de Banda Oriental,
Montevideo, 2008. 168 pp.



Testimonio, historia y "unas pocas argucias de la ficción" se combinan en esta discreta e igualmente generosa semblanza sobre el pintor "de oficio" y retratista Juan Peluffo, el abuelo paterno del arquitecto Gabriel Peluffo Linari (Montevideo, 1946). El texto deja espacios abiertos para que el lector interprete una biografía que oficia casi de pretexto para "dar cuenta de ciertas ideas, sentimientos y juegos de poder imperantes en el círculo de pintores del novecientos", según explica el autor en el epílogo del libro. Redactado con la mayor rigurosidad en acuerdo a la tarea emprendida, Peluffo (nieto) explica las tensiones de la época entre la "buena pintura y la mala pintura", aunque no necesita señalar que el arquetipo *óleo/formato/retrato* estaba circunscrito (más allá de los "estilos") al único espacio que imperaba en último cuarto del siglo XIX. Más tarde, empero, las necesidades sociales en torno al "retrato social" fueron desplazadas, paulatinamente, por los cultores del modernismo. **El oficio de la ilusión** incluye notas de prensa, documentos fotográficos del archivo familiar y reproducciones de obras de Juan Peluffo, Godofredo Somavilla y Emilio Mas. **O. L.**

Duchamp & Cie.

Pierre Cabanne.
Editions Pierre Terrail.
París, 1997.
206 pp.



El ensayista Pierre Cabanne (Francia, 1921-2007), quien escribió monografías sobre Rembrandt, Gérard Garouste, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Léon Zack y Arman, es mundialmente reconocido por haber sido, quizá, el crítico que examinó con más rigurosidad la vida y obra de Duchamp. En su anterior trabajo, **Entrevista con Marcel Duchamp** (Éditions Belfond, 1967), intentó cercar al polémico artista para que develara toda su filosofía. A cuarenta años de ese trabajo y a treinta y nueve del deceso de su interlocutor, Cabanne revisa y compendia con profundidad toda la producción de Duchamp y se coloca en una relación horizontal ante su obra (nunca pesa más su presencia que la del monografiado) estableciendo paralelismos estéticos así como éticos con la faena de Claes Oldenburg, Sherrie Levine, Robert Gober, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys y Bertrand Lavier. Ciento ochenta y siete reproducciones en un volumen de generoso formato completan este clásico de la crítica que ha devenido en objeto de culto (debido, entre otras razones, a que no se ha vuelto a reeditar). En Uruguay, **Libertad libros** lo trae por encargo; de modo que vale la pena esperarlo y hacerse del exhaustivo panorama de uno de los artistas insoslayables del siglo XX. **O.L.**

Canteras de creación. De la piedra a la forma: Riachuelo, una escuela transformadora.

Montevideo,
Ediciones del Taba, 2005.
314 pp.



A propósito de los cien años del nacimiento de Jesualdo Sosa, el Instituto Uruguayo de Educación por el Arte-Taller Barradas, publicó en el año 2005, **Canteras de Creación**, un trabajo de investigación sobre la experiencia realizada por Sosa en la escuela rural N° 56 de la localidad colonense de Canteras de Riachuelo, desde el año 1928 hasta el 1935. La misma consistió en un proyecto de expresión, apoyado en tres pilares fundamentales: la creatividad, el análisis y la expresión. Fue, sin dudas, una de las experiencias pioneras de la educación artística en la enseñanza primaria. Fundadora no tanto por la idea en sí, sino por la impronta personal de Jesualdo, quien conocía las nuevas teorías pedagógicas, empleándolas para llevar a cabo experiencias de vanguardia. El presente trabajo es una pieza valiosa por el hecho de rescatar una experiencia que parecía olvidada. Cuenta con testimonios de alumnos, fotos de sus obras y las exposiciones y, fundamentalmente, las ideas artístico-pedagógicas de Jesualdo, que poseen una vigencia y una lucidez asombrosa. Se trata, por otra parte de un gran aporte al tema de la educación artística infantil que, salvo por los trabajos de Jesualdo y de Dumas Oroño, es una asignatura poco desarrollada en nuestro medio. **D. R.**

El Taller Torres-García y los murales del Hospital Saint-Bois.
 María Laura Bulanti.
 Librería Linardi y Risso.
 Montevideo 2008. 184 pp.



Estructurando sus contenidos en dos secciones y un breve apéndice, la autora aborda, en una primera parte, la narración del periplo origen/deterioro/recuperación sufrido por los murales que Joaquín Torres García y algunos alumnos de su taller realizaron en 1944, en el Hospital Saint Bois. Manejando con similar nivel de jerarquización la génesis de la obra y la polémica que desató en su momento junto con datos referidos a la formación de la Fundación de Amigos del Patrimonio Cultural o dificultades burocráticas para la restauración, algunos conceptos que podría ser interesante profundizar (¿qué entiende – la autora, la Fundación- por “Patrimonio”? ¿por qué la situación de deterioro de los murales, más allá de cierta condición de “fatalidad” que se esgrime?) se desdibujan en un anecdotario que incluye formación de comisiones e intercambios epistolares. La documentación se complementa, en la segunda parte del libro, con un conjunto de entrevistas, donde preguntas previsibles derivan en reflexiones interesantes de los actores involucrados sobre los fundamentos de la obra o los objetivos del taller, dando cuenta que la memoria, en cuanto testimonio supone, debe ir, necesariamente, más allá de la mera enumeración informativa. **V.P.**

DeSignis. Iconismo: el sentido de las imágenes.
 Barcelona-Buenos Aires.
 N°4, Julio de 2003,
 279 pp.



DeSignis es un proyecto de publicación llevado adelante por la Federación Latinoamericana de Semiótica, institución formada en el año 1987 en un congreso realizado en la ciudad argentina de Rosario. Se trata, obviamente, de una revista que encara los temas relacionados con la Semiótica, eligiendo, desde su primer número en el año 2001, un problema por número, un concepto, una polémica. En el cuarto número, el tema elegido es la problematización y análisis del concepto de *Iconismo*, el sentido de las imágenes. A través del estudio del iconismo se pretende estudiar a los objetos más allá de su condición material, sin dejar que lo arbitrario del signo lingüístico restrinja el campo de trabajo. Se parte del problema de que el icono no tiene sentido en sí mismo, lo que obliga a leerlo de forma social y simbólica. Si bien, la multiplicidad de visiones sobre el tema y formas de encararlo en los diferentes artículos es notoria, la gran mayoría comparte el corpus teórico. Parten de los estudios de Peirce y Charles Morris, revalorizados por el trabajo de Umberto Eco, sobre todo en *La estructura ausente* (1968), pasando por los trabajos de Greimas, Roland Barthes, Eliseo Verón y Tomás Maldonado. **D. R.**

Estilos, escuelas y movimientos.
 Amy Dempsey (2002).
 Blume, Barcelona,
 2008. 304 pp.



Este volumen recoge trescientos corrientes, escuelas y movimientos que definen el arte desde 1860 hasta el presente con una introducción y una guía bajo la supervisión de la historiadora Amy Dempsey. Si bien no causa demasiada sorpresa el hecho de que un compendio realizado por estadounidenses no mencione artistas latinoamericanos (en este caso, ni siquiera Khalo, o Torres García, entre tantos otros), el índice alfabético incluye a más de mil autores, arquitectos, diseñadores, *marchands*, críticos, y relaciona los istmos con sus protagonistas. Se lucen más de cien entradas en orden cronológico, desde el impresionismo, pasando por el *earth art* y el *sound art* hasta el arte en Internet. Doscientas entradas adicionales aportan contenidos con referencias cruzadas referentes a estilos y movimientos, patrones de influencia y desarrollo. La cronología desplegable ofrece una perspectiva general del período y muestra cómo la evolución del arte corresponde a acontecimientos históricos. Asimismo, se presentan listados de las colecciones internacionales más representativas y sugerencias celosamente seleccionadas para una lectura adicional sobre cada tema. Aunque parcial, no deja de ser una herramienta sumamente didáctica. **O.L.**

Ventana al caos
 Cornelius Castoriadis
 Fondo de Cultura Económica.
 2008. 147 pp.



En 1978, cuando algunos círculos intelectuales aún celebraban arrobados la fundación del Centro Pompidou, espacio oficializado para las novedades artísticas en Francia, Cornelius Castoriadis anunciaba, a quien quisiera escucharlo, el peligro de extinción de una cultura occidental que se repetía pretendiendo “*hacer revoluciones copiando (...) sus últimos grandes momentos creadores*”. Heterogéneos en cuanto a su origen (publicaciones aisladas, debates, entrevistas radiales o textos de seminarios, entre 1978 y 1992) los trabajos reunidos en **Ventana al Caos** presentan como común denominador el interés por desentrañar la relación entre el creador, la obra de arte y la colectividad en diferentes momentos de la historia pero con el énfasis instalado en un presente “*donde la cotización de la vulgaridad sube todos los días*”. A más de treinta años del primer ensayo, el contenido sigue siendo material inflamable y el abordaje no es la descripción conformista de quien refugia su mediocridad en la aceptación de las múltiples “muertes” culturales, sino la lúcida reflexión de quien creía tanto en “*el agotamiento del humus creativo*” como característica contemporánea, como en la capacidad de regeneración de lo factible de la realidad universal. **V.P.**

Estética después del fin del Arte. Ensayos sobre Arthur Danto.
 Colección La balsa de la Medusa.
 Madrid, 2005
 283 pp.



Basados en el primer capítulo de este libro (“*Tres Cajas Brillo: cuestiones de estilo*”, de Arthur Danto) once catedráticos analizan la estética post- Danto (Dominique Chateau, Katerina Reed-Tsocha, María José Alcaraz, Michael Lafferty, Félix de Azúa, Vicente Jarque, Lydia Goehr, Gerard Vilar, Francisca Pérez Carreño, Diarmuid Costello y Jéssica Jaques Pi). Desde las obligadas referencias a Hegel y Adorno, pasando por el dilema de Eurípides, hasta una exhaustiva revisión de Diarmuid Costello a la teoría en cuestión (mencionada por Joseph Vechtas en “*Reivindicación de la belleza*” en este número de **La Pupila**, págs. 25 a 29) la reflexión de sus autores está estructurada desde los modelos teóricos que Danto ha tejido. Como se sabe, para Danto, el período “*posthistórico*” (el “fin del arte”) que el arte atraviesa desde los ‘60 no es la extinción de la capacidad creadora, sino la culminación de las restricciones ontológicas que ataban el alcance del vocablo a una forma específica de producción. Ése es, pues, el “fin del arte”; la pérdida de su orientación previamente definida, o como a Danto le gusta sugerir: el fin del relato. Legitimación, desenmascaramiento, arriesgados esbozos y nuevas objeciones asoman en esta tan polémica como valiosa recopilación de análisis. **O.L.**

La representación de la representación: danza, teatro, cine, música (dibujo y profesión 1).
 Juan José Gómez Molina.
 Cátedra. Madrid, 2007.
 372 pp.



Este es el sexto volumen de la serie “*Dibujo*”, coordinada por el artista visual e investigador manchego Juan José Gómez Molina (Albacete, 1943-2007). Formado en el conceptualismo semiológico de los años ‘60, sus investigaciones son una reivindicación del arte como un territorio de la autoconciencia, evidenciada en la experiencia desde la que se construye la obra. Profusamente ilustrado y dividido en cinco capítulos (*Dibujo y profesión*, Gómez Molina; *El dibujo del coreógrafo*, Catalina Ruiz Mollá; *Presentación y representación teatral*, Lino Cabezas; *Tiempo y conflicto: Estética de los dibujos animados*, Miguel Copón; y *Dibujar el sonido*, Ana Zugasti) el libro deja constancia de “*la importancia del dibujo como un hecho esencial desde el origen de la actividad humana, a través del cual no sólo representamos la realidad, sino que la construimos*”, explica el coordinador. La línea-frontera que demarca espacios y los ilumina; la línea que boceta movimiento; la línea signo, símbolo o silueta. En suma: la línea dúctil que pauta y desarrolla las acciones, proyectos y escrituras bajo el formato del arte visual, el teatro, el cine y la infografía. **O.L.**

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017

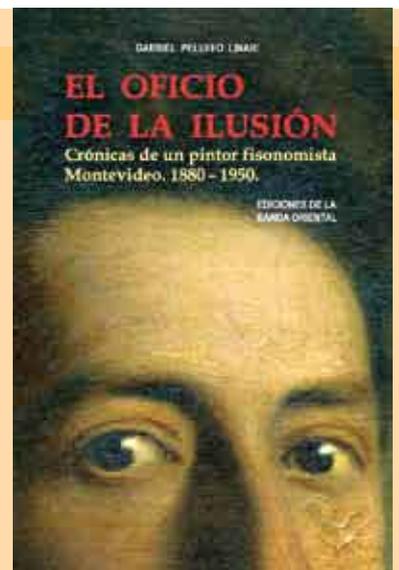
Hay que tener pupila, para ganarse un 50% de descuento.

“El oficio de la ilusión”

Crónicas de un pintor fisonomista montevideano, 1880-1950
de Gabriel Peluffo Linari

Oferta exclusiva para lectores de La Pupila presentando este aviso
en la librería de Ediciones de la Banda Oriental.

18 de julio 1618 - Hall de Teatro El Galpón - T: 400 88 80



Lo DE
Silverio
PARRILLA
RESTAURANT
PIZZA

TODOS LOS DIAS A PARTIR DE LAS 20 Hrs.
SABADOS Y DOMINGOS AL MEDIODIA

ALEJO ROSELL Y RIUS 1655
ESQ. 4 de JULIO
Villa Dolores - URUGUAY



tel.: 628 47 71 www.lodesilverio.com



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



**BANCO
REPUBLICA**

El Banco País.

