



Uruguay Cultural LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto Seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura - MEC

**Del videoarte a las aplicaciones en video /
La definición del arte / Álvaro Zinno /
La representación del indígena en la obra de Blanes /
40 años del Taller Barradas / Yoko Ono**



- 1 Imágenes en movimiento: del videoarte a las aplicaciones en video
- 4 La definición del arte
- 12 Entrevista a Álvaro Zinno
- 20 La representación del indígena en la obra de Blanes
- 26 40 años del Taller Barradas
- 30 Yoko Ono: La partitura imaginada

Uruguay / Año 7 / N°. 33, Diciembre 2014
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



STAFF / Colaboran en este número

Enrique Aguerre (Montevideo, 1964). Artista visual, videísta. Director del Museo Nacional de Artes Visuales. Figura clave en el panorama de las artes visuales uruguayas del último cuarto del siglo XX y uno de los primeros creadores de video-arte en Uruguay. Co-fundador del Núcleo Uruguayo de Videoarte junto a F. Álvarez Cozzi (1988). Organizador de festivales, ha puesto al género en un lugar preponderante en Uruguay.

José Coitino (Rivera, 1985). Profesor de Historia egresado del Instituto de Profesores Artigas (2004-2008). Profesor efectivo en el CES y en el CETP. Dictó cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria. En el año 2013 dictó cursos de Historia del Arte en el Profesorado Semipresencial, especialidad Comunicación Visual y Plástica, dependiente del CFE. Ha realizado diversos cursos y seminarios de Historia del Arte en instituciones públicas y privadas.

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* (Petrus Russu & Umberto Eco). Escribe para *El País Cultural*, *Tiempo de Crítica*, *Prohibido Pensar* e *Interruptor*.

Gerardo Mantero (Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Ha realizado muestras individuales y colec-

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

Carolina Porley (Montevideo, 1979). Periodista de Brecha. Coordinadora del suplemento de educación de ese semanario. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad ORT). Profesora de Historia egresada del IPA, especializada en Historia del Arte.

Begoña Rodríguez (Navarra, España). Licenciada en Periodismo por la Universidad de Navarra y Experta en Arte y Comunicación por la U. Complutense de Madrid. Ha ejercido la crítica y la redacción especializada en arte contemporáneo en la revista internacional *Lápiz*, con sede en Madrid, así como en la revista de Historia del Arte *Numen*. En los últimos años ha coordinado eventos culturales tanto en España como en Corea del Sur, desde la Sección Cultural de la Embajada de España. En el campo editorial, ha trabajado en edición literaria y en la coordinación de publicaciones para la asociación de editores independientes contexto.

Joseph Vechtas (París, 1934). Se recibió de profesor de filosofía en el IPA y concursó en el mismo, por las cátedras de Ética y Estética. Estudió dibujo con Manuel Rosé, Joaquín Torres-García, Augusto Torres, Uruguay Alpuy y Anheló Hernández. Expuso en la Biblioteca Nacional, Museo Blanes y en el MNAV. Publicó cuentos y poemas en la revista de la Universidad de Moorhead (Estados Unidos). En 2011, editó *Figari, estética, arte, pintura*.

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



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

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

AGADU

también es

ARTISTAS

VISUALES

Si sos un creador visual tenés derecho sobre tus obras.

Más de 500 artistas plásticos están asociados a AGADU y registran su arte.

Vos también podés.

Asociación General de Autores del Uruguay · Canelones 1122 · Tel. 2900 31 88 · www.agadu.org · agadu@agadu.org

Imágenes en movimiento: del videoarte a las aplicaciones video

ENRIQUE AGUERRE

Con una fuerte presencia en las salas de exhibiciones de nuestro circuito artístico, incluyendo exposiciones individuales y colectivas, distinciones en bienales nacionales y una mayor participación en envíos a eventos internacionales; el video como práctica artística ocupa un lugar más que importante en la producción uruguaya. Esto no fue siempre así y teniendo su origen como práctica minoritaria, desde el llamado *videoarte* a las actuales *aplicaciones video*, el camino recorrido hacia una cierta masividad tiene características particulares que vale la pena revisar.

En 2007, fui invitado por el Centro Cultural de España en Montevideo, para realizar la curaduría de una muestra sobre los 25 años del *videoarte* en el Uruguay. "La condición video" era el título de la misma y reunía unas sesenta obras realizadas entre 1982 y 2006. La propuesta consistió en dejar un testimonio de las peripecias vividas por un grupo de creadores venidos de diferentes tiendas –el cine, las artes visuales, el teatro, la danza, la fotografía, la poesía y la música– que teníamos en común el ver en el video una herramienta y/o lenguaje idóneo para producir (qué viejo suena ahora lo de buscar la especificidad del medio, ¿no?). En un completo y detallado catálogo, así como en el diseño de montaje de *La condición video*, añadimos una línea de tiempo con los hitos del *videoarte* y una videografía completa de los videos más destacados.

De esta manera cerrábamos un período fundacional de una actividad que en nuestro país había surgido en estrecha relación con la imperiosa necesidad de contar con un registro de las incipientes performances de los años ochenta y del llamado teatro-danza, que creaba coreografías exclusivas

para video en escenarios virtuales. La etiqueta *videoarte* pasaba por legitimar una práctica artística que hasta los años noventa fuera subvalorada o no tenida en cuenta en el medio artístico de nuestro país, salvo honrosas excepciones. *Videoarte* en esos primeros tiempos, era resistencia y vías de expresión alternativas a un canon artístico que lucía fatigado a la salida de la dictadura.

La posibilidad de producir material audiovisual en tiempo real con una tecnología

económicamente accesible –como era en esos tiempos el video análogo y portable– posibilitó realizaciones que poco a poco se fueron integrando junto a producciones artísticas tradicionales, para enriquecer la oferta de las artes visuales en nuestro medio.

Ahora ya han pasado algo más de 30 años desde los comienzos del entonces llamado *videoarte* aquí en Uruguay y el año que viene se cumple el medio siglo desde aquellos videos inaugurales de la disciplina a cargo



Joseph Beuys.



Nam June Paik.



Juan Downey.



Bill Viola.

de Nam June Paik y Wolf Vostell en el contexto internacional. El tiempo pasó y podemos pensar hoy la tecnología video como práctica artística independiente de sus otros usos en los diferentes campos, como los medios de comunicación, la industria bélica, control policial en las ciudades, instituciones médicas, etc. Usos que determinaron la invención y desarrollo de esta tecnología, que luego fuera adoptada por el arte contemporáneo a partir de los años sesenta, son los artistas –una vez más– quienes se apropian de un instrumental para darle un uso diferente al pensado originalmente. Allí reside gran parte del valor del videoarte.

El *videoarte* en los años sesenta y setenta retomaba viejas consignas del llamado cine experimental europeo (alemán, francés y ruso, principalmente) de los años diez y veinte, así como del New American Cinema, la Nouvelle Vague y el Cinema Novo. Por un lado apelaba a nuevas experiencias sensoriales basadas en las posibilidades que ofrecía la posproducción electrónica, se alejaba de la narrativa convencional (planteo+desarrollo+final) para acercarse a una estructura claramente poética, alejándose de las convenciones y por otro lado, en una vertiente manifiestamente política y combativa, ponía en cuestión el discurso televisivo hegemónico, a través de estrategias anti-televisivas y para-televisivas. En esos tiempos era imposible el acceso al medio televisivo por parte de los artistas y ese impedimento convivía con la convicción de que en las manos correctas, la imagen producida/emitada podía ser crítica y cuestionadora a la vez que portadora de certezas sobre los tiempos que les tocaba vivir. La sociedad del espectáculo debordiana podía ser combatida con los mismos instrumentos que se utilizaban, había que tomar los medios por asalto. Ya en los años ochenta, el *videoarte* más político y reivindicativo cedía terreno a obras de corte más individualista, que hacían suyas las diferentes problemáticas en el campo de las artes visuales. El video comenzaba a expandirse y la pantalla que lo alojaba ya no le era suficiente, las instalaciones multicanal –por ejemplo– posibilitaban lecturas aleatorias no solamente en el plano temporal sino en el espacial. A estas alturas podíamos seguir hablando de *videoarte* pero el término ya no era suficiente para distinguir claramente otras nuevas categorías que reclamaban su lugar: video instalación, video performance, video danza, video musical, video documental, video film, video escultura,

etc. Todas y cada una de estas categorías tenían sus propios foros y festivales, multiplicando la experiencia video en diferentes direcciones.

También fueron años del auge del video y curiosamente el género rey no provenía de la escena de las artes visuales sino de la industria musical pura y dura: MTV y otras cadenas musicales decretaban que el video clip había asesinado a la estrella radial (video killed the radio star). Primer magnicidio medial.

En los noventa ya no podíamos hablar de *videoarte* -definitivamente- ya que el término estaba vaciado de contenido. Esto no significaba una tragedia, para nada, lisa y llanamente el video se había metamorfoseado de tal manera y se manifestaba de tantas formas posibles que solamente podía ser reconocido como tal en cuanto soporte. Y aun así comenzaban las tensiones entre lo análogo y lo digital.

Con la llegada de los años dos mil, la popularización de internet y la posibilidad cierta de un mayor y democrático acceso a la tecnología digital en nuestro país, miles de cámaras y softwares de edición se desparrramaron sobre los creadores/usuarios en un crecimiento exponencial nunca antes visto. Computadoras de escritorio, laptops, notebooks, netbooks, tablets, phablets y smartphones permitían grabar, editar, producir, exhibir y difundir a millones de personas por primera vez. La industria aceleró sus tiempos basada en la necesidad de un mayor consumo, obsolescencia programada mediante, para generar la polución visual más grande de la historia. El reinado de la imagen superflua había comenzado.

Pero no todo es tan apocalíptico como parece, los artistas que trabajan con imágenes producidas por máquinas han entendido muy bien, y no sin sufrimiento, que los medios no son neutros y que son resultado de ciertas ideologías que debemos conocer en profundidad. Como en otras actividades, pero claramente ser hechas solamente porque existe la posibilidad de hacerlas, sino porque tiene sentido hacerlas.

Llegados a este punto y con la incertidumbre de cómo continuará esta saga, está claro que algunos de los hechos antes mencionados nos llevan a concluir en que no podemos seguir hablando hoy en día de *videoarte* y sí simplemente de video. Ya liberados de algunas etiquetas que funcionaban como salvoconductos en las fronteras del arte legitimado, todo creador puede hacer uso de esta maravillosa tecnología y darle el uso que mejor le parezca. Lo mejor está por venir. 🌀



Herejías.



Quemado.



Suite Leibniz.

La definición del arte

(À la la *recherche* de la *Beauté* perdue)

JOSEPH VECHTAS



Máscara del Reino de Benin.
Marfil, Siglo XVI.

Ante una manifestación del *pop art* de Andy Warhol, Arthur Danto pregunta, acerca de la definición del arte: *¿cómo diferenciar entre dos objetos perceptivamente idénticos, uno común-un paquete de esponjas de lavar Brillo Box-, expuesto en un supermercado, y otro en una galería de arte? ¿En qué difieren una obra de arte y otro objeto que no lo es, si perceptivamente no difieren en nada?* Es otra forma de plantear el problema de R. Wolheim: *¿qué hace de un cuadro que sea una obra de arte?* No pregunta por la actividad sino por la cosa. O sea, permanece al nivel de la percepción. La definición es un juicio que toma en cuenta las notas esenciales que hacen que una cosa sea lo que es y no otra; es decir, que posea las notas *necesarias y suficientes de aquello que define*. Pero resulta que en la historia de la Estética se ha definido *arte* dando distintas notas como necesarias y suficientes, excluyendo del arte a aquellas obras incluidas por otras definiciones. Unos ponen el acento en la imaginación, otros en la intuición, la emoción, el juego, la originalidad, el impacto, etc. Intuimos qué es arte pero carecemos de una definición *unívoca*, que en toda su *extensión y comprensión* cierre con las notas necesarias y suficientes, la *esencia*, el *qué*, del arte. Máxime, en un tiempo y un arte anónimos. Se concluye que ante esta multiplicidad de perspectivas no cabe más que una definición "abierta", a diferencia con las ciencias fácticas, de ser falsada o confirmada. *¿Queda solamente una definición convencional, que se va adaptando a las modas?* La definición de lo que sea obra de arte o qué es moralmente bueno, exige una descripción y, a la vez, un *juicio de valor* (que algo es bueno o bello), además de las notas o propiedades objetivas de la obra o la conducta. No es posible limitarse a una mera descripción, como en las ciencias físicas, cuyo juicio remite a grados de verdad. Arte equivale a *tejné* (técnica), en griego. El artista era un técnico, alguien que

trabaja con sus manos y socialmente inferior al aristócrata, dueño de esclavos y del ocio. A partir de la estética del siglo XVIII, *arte* se identifica con un juicio de valor: las *bellas artes*. Así llamamos aún hoy, a la Escuela que forma a los artistas. El uso fue omitiendo el adjetivo y sobreentendemos *arte* como *arte bella*, de valor estético. El conceptualismo no sólo carece de un criterio de evaluación estético y de una teoría legitimadora: niega la *posibilidad* de definir al arte. En su ausencia-para la *teoría institucionalista*-, se remite al juicio de lo que sea obra de arte, a una institución, a un círculo o “mundo artístico”, que la legitima por la simple autoridad socialmente reconocida. R. Wolheim la expone así: “un cuadro es una obra de arte sólo en el caso de que ciertas personas que ocupan cierta posición social-los representantes del mundo del arte-, le confieren ese *estatus*”. Es necesario que vean el cuadro para decidirlo, y sólo así se convertirá o no, en obra de arte. Un pintor necesita un representante del mundo del arte para que su cuadro sea una obra de arte. (Teóricos, críticos, galeristas, abren, con su prestigio, el camino de sus elegidos al mercado de arte, el de siempre: los museos, las bienales, los críticos. Se repite el misterio de la Anunciación). Hace un profuso cuestionamiento que no puedo exponer, como: ¿deben tener esos representantes razones de su *hacer*; les basta su estatus para confe-

rirlo o se capacitaron para ello, y por ende, su elección exigió ciertos criterios? ¿Existe coherencia entre ellos; quién los autoriza? ¿La compra de un museo convierte al cuadro en obra de arte? (No en vida de Van Gogh) La teoría institucional resuelve- como el rey Sol-, el problema, sin fundar el juicio acerca de qué es o no arte, en una teoría legitimadora, como el rey Sol, *por una decisión autoritaria*: “Arte es lo que digo yo”. Decisión pragmática, *al estilo empresarial*. Semejanza que debería analizarse. Volviendo a la definición “abierto”, convencional, que se va metamorfoseando con las modas; *definición “abierto” que va perdiendo y cambiando sus notas esenciales-necesarias y suficientes*, y *adquiriendo otras: termina por definir un nuevo objeto que, como con el conceptualismo, se desmarca de la tradición, aunque, sospechosamente, se fuga en el último tren con la novia, sin las notas comunes que lo justifiquen como arte*. (¿No se objeta la mutua exclusión de las definiciones?) Incluso el artista, posee la potestad de prescindir del juicio “autorizado” del círculo de arte, si resuelve el asunto preguntándole qué quiso decir en su obra. *El arte-con el institucionalismo-, deja de ser un hecho social y depende del relativismo de la subjetividad (la variable personal) y de las modas* que, al no conservar necesariamente los rasgos tradicionales, convierten

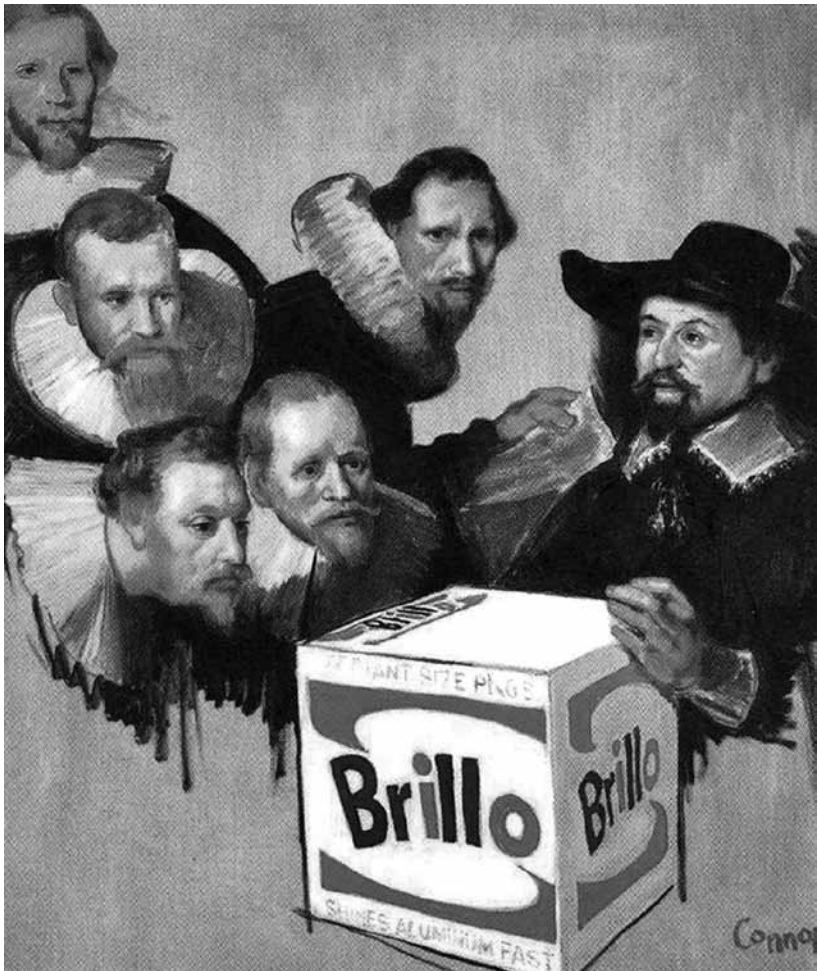
a Homero, a Virgilio, a Esquilo, a los trágicos griegos, en antiguallas ininteligibles. Sin embargo, siguen vigentes como Shakespeare, Cervantes, los bisontes de Altamira. ¿Por qué superan los arcaísmos desplazados por la historia? ¿Cómo se resuelve la pregunta Marx acerca de su gusto por Antígona, y la del relativismo histórico? ¿Qué sería del legado milenario, desde el *Guilgalmesh* o el *Cantar de los Cantares* y los *Salmos*? Danto, después de negar la esencialidad de la belleza en el arte, le admite una función subsidiaria, que se da o no, en la obra artística. Lo relevante para él y esa corriente, es el aspecto conceptual. Lo material-cuya función minimiza-, se limita a sustentarlo, a ejemplificarlo (Negarlo sería imposible, pero aún así, atenta contra la calidad específica de las artes visuales, lo cual se comprueba en la escasa exigencia requerida por las obras conceptuales, suplida por un golpe de ingenio, como el marinismo barroco del s. XVII). Postergo los intentos de legitimar teóricamente al conceptualismo, al institucionalismo. Alguno no pasa de ensayar un criterio de evaluación artística, sin sustento doctrinario. Dickie, representante de la corriente, inventa un *criterio comparativo de valor*, con un desconocimiento asombroso e ingenuo, de cómo se crea y evalúa una obra de arte. A cada “propiedad” le adjudica una letra y una graduación numérica, aplicándolo a una



Pintura rupestre de estilo franco-cantábrico, del Paleolítico. Santillana del Mar, 13.000 A.C.



Caja Brillo. **Andy Warhol**. Serigrafía sobre madera. 1968.



La lección de anatomía de la Caja Brillo. **S. Connor**. S / fecha.

tabla comparativa entre dos o más obras de arte. Lo cual es una clara falacia de falsa precisión. Quien haya pasado por un taller de artes plásticas, sabe que una pintura, una escultura, no es una sumatoria de notas esenciales y valiosas, sino una *gestalt*, así como el psiquismo tampoco es una suma de elementos, de los átomos psíquicos del asociacionismo psicológico. (William James aportó la metáfora de la conciencia río y Bergson la continuidad del movimiento del brazo). Los colores, las masas cromáticas, las relaciones formales, los ritmos, la organización, la acción dramática-con sus pasiones, sus conflictos-, hacen decir en la *Retórica* a Aristóteles, que el arte es algo vivo. Lo cualitativo no puede reducirse a cantidades. El valor de cada propiedad no es algo aislado; se relaciona con el valor del resto. Si un color “desafina” con la entonación de los otros, la nota en un concierto, afecta a la armonía y a la validez del conjunto, no importa cuán logrado haya sido el fragmento disonante. El valor es una cualidad, de ahí el sentido de “inefable” de lo cualitativo. El *Ser en general*, en su sentido metafísico, sólo es definible indirectamente, por *mostración*, a menos que se acuda a una perífrasis: *ser o estar ahí*. La experiencia artística de la contemplación, no nos permite dar la cosa *lui même*, ella misma. Lo contrario equivale a decirle a un ciego de nacimiento, que el blanco es como un silencio. La percepción artística, su vivencia y su valoración, se dan en una *relación de inmediatez, compleja, que comprende simultáneamente, los estímulos sensoriales, el placer o displacer, y la respuesta emotiva y conceptual, holísticamente, no como una suma*. Para tomar conciencia artística de lo vivido, el contacto perceptivo y la respuesta, se requiere el análisis-si es posible, educado-, y la reflexión. En esto consiste la reflexión acerca de lo *contemplado*, si bien no siempre sepamos qué nos produjo el impacto. En el cine ocurre con frecuencia, salir tratando de analizar lo visto. Es una comunicación específica: el objeto-realidad material-, nos estimula con un *complejo de estímulos organizados, armónicos, cuya respuesta se proyecta como objeto espiritual, creación de la cultura*. Siendo concreto, expresa, sin embargo, la *cosmovisión* de su tiempo y la *cosmoplástica* del artista (la variable subjetiva o personal). De otro modo no comprenderíamos ni sentiríamos lo que hay de permanente, de constante suprahistórica, de la condición humana. Lo que Goya-y Tolstoi a su modo-, llamó *universales*. Las constantes humanas que permiten empatizar y con-sentir, con la amante del poema egipcio antiguo, la escena dostoiéwskiana de Priamo y Aquiles en su tienda, cuando el anciano ruega por el cadáver de su hijo Héctor. O por qué no es necesaria la erudi-

ción, para empalmar con el Cid, cuando se vuelve-camino al exilio-, a mirar las murallas de Barcelona. Empalamos y comprendemos, sentimos, los valores humanos de distintas culturas y distintos tiempos. Por qué un troglodita imprimió su mano en una húmeda pared cavernaria o sintió el color y la línea, al pintar un bisonte en Altamira; y por qué se trazaron los esquemas rítmicos abstractos, en una vasija neolítica. (Cirlot, en *El espíritu abstracto*, historia su alternancia con la figuración.)

Volviendo a la ausencia de criterio evaluador y de una teoría fundante: no es que falte la (seudo) teoría. Está, sencillamente, fuera de asunto. Desde mi posición estética, carece de la nota principal: *el valor estético, la belleza*. Si se omite o subestima aquella cualidad que hace recordable y diferencia a una obra maestra, según la tradición occidental-hasta la vanguardia inclusive-, lo que resta es su sostén material, el oficio y el concepto a comunicar. Algo que hace mucho mejor la literatura o la filosofía. No recordamos a Velásquez por sus temas mitológicos. De guerras o fusilamientos, de conmemoraciones de batallas triunfantes, están llenos los museos, con obras académicas técnicamente correctas y hasta estimables. Pero el 2 y el 3 de mayo de Goya, son únicos, en el sentido modal del término. Si en arte se omite el valor (tradicional) de la belleza—descubierto por los griegos y antes, al parecer por los egipcios-, se habla de otra cosa.

(Aunque tampoco es necesario conceptualizarla). Que no se venda gato por liebre. No nos valgamos de la ambigüedad del uso sustantivo de *arte*, vendiéndolo a la vez como valioso y adjetivo. Sincerémonos que sólo se trata de artefactos y su folleto explicativo, de los que adjuntan con artefactos y medicamentos; el llamado *mensaje*. Es un deslizamiento lógico, pensar que el plano discursivo, el significado, crea él mismo al arte, cuya alquimia transforma el barro en oro. Si la diversidad de notas necesarias y suficientes que definen al arte, impide una definición *unívoca*, quedan dos opciones: negar que sea definible o recurrir a una definición provisional o abierta, que se vaya metamorfoseando con las modas. Desde la lógica, es una muleta que *presupone apelar a una intuición personal y relativa, que autoriza a aceptar o rechazar una obra de arte por la sola decisión de quienes se adjudican la potestad para reconocerla. Se traslada lo teórico a la práctica y a la arbitrariedad, sin fundamento teórico*. Esto suele suceder con artistas y alumnos parapetados, de hecho, en su gusto y saber; en el oficio, sus ensayos no siempre avalados racionalmente. ¿Cómo puedo reconocer que una obra de arte antigua, sigue siéndolo, a pesar de los cambios históricos? ¿Qué permitió a Mendelshon redescubrir a



Guerreros. Reino de Benin. Chapa de Bronce, Siglo XVI.

Bach; Manet a Goya y a Velásquez, si en sus obras, olvidadas, no exhibiesen las notas necesarias y suficientes que hacen a una obra de arte? Lo mismo ocurrió con Vivaldi, el Greco-que Torres-García reconoció pasar indiferente en el primer contacto-. Más aún: las máscaras africanas influyeron en Picasso; las estampas japonesas, la alfarería neolítica, en la *avant garde*. Hay, pues, algo antropológico universal en las artes-pese a sus diferencias-, como avala la nueva antropología estética. Sin la captación de esas notas legitimadoras de las (bellas) artes, la miopía endo cultural hubiese impedido reconocerlas. Tanto los maestros milenarios, sus culturas y diferencias artísticas, se generan en los mismos universales o constantes antropológicos. ¿Qué aproxima a Homero a Walt Whitman? ¿Una estatua de Miguel Ángel con otra asiria o egipcia? ¿A Moore con la escultura "primitiva"? Las diferencias culturales e históricas, nos impiden percibir esas constantes. Lo aparente, lo fenoménico nos ciega a lo esencial. Una estética comparada,

permitiría reconocer lo común y perdurable, en la pintura, la escultura, la música, la literatura. *El arte se apoya en los sentidos, en la percepción*-aunque no sólo-, visual y cromática, rítmica y tímbrica, tanto en la música como en la literatura, con sus sinestesias (Baudelaire), sus metáforas, el relato, los mitos, las ideas, las pasiones. Todas con un factor común (por ej., *la imaginación*), al que lo limitan algunos filósofos (Susana Langer), para explicar la creación artística. Para Hegel, el artista está a medio camino entre el hombre común, que se vale de imágenes (concretismo), y el filósofo; o sea, que expresa su pensamiento icónica e intuitivamente. Sin embargo, igual que nuestra relación con el mundo, la creatividad es un todo. Tanto el creador como el receptor, ponen en juego- en lenguaje kantiano-, sus "facultades". No sólo interviene el entendimiento, el uso del concepto y del ingenio. Lo que hoy llamaríamos, impropriamente, el *mensaje*. Impropiamente, porque las artes plásticas-y menos aún musicales-, por sobre lo sensorial,



Venus y Adonis. Tiziano. Óleo sobre tela. 1555-1560.

no ponen el acento en el mensaje. Aún en la literatura, toda intención discursiva, política, moral, religiosa, debe subyacer a lo artístico para no deslizarnos al plano conceptual, no intuitivo, al discurso. A *contrario sensu*, toma la forma de una discusión, revelando la personalidad, los intereses, el pensamiento de cada personaje. Las *Novelas ejemplares* de Cervantes, pese a las pautas adoctrinantes de la retórica epocal y del ojo puesto en el Santo Oficio, son, ante todo, relatos en que prima la imaginación y el manejo literario del lenguaje. La pintura de los templos, son, sí, un producto social, pero principalmente, un hecho estético. La cultura es un fenómeno social tanto como un resultado material, espíritu objetivo. Acuerdo con el formalismo en el protagonismo de lo estético. Pero el "arte por el arte", puede ser un chisporroteo exhibicionista. (Según Gide, O. Wilde malograba sus cuentos por exceso de "ingenio"). La creación es *autotética*. Se gesta como un niño. Aun en el encargo (*Guerica*), es, paradójicamente, *autónoma*. Incluso las obras de tesis (*Casa de muñecas*, *El enemigo del pueblo*, de Ibsen), si no son explícitas y que surjan del desarrollo y el

conflicto. El "mensaje" (ideológico), no es un añadido sino la figura reflejada en el espejo. No se trata sólo de imaginación. Participan las emociones, la inteligencia, la sensibilidad, los valores, la cultura, los prejuicios, la época, la cosmovisión; la personalidad entera del creador. El *receptor* empaliza, recrea la obra lograda, en una experiencia enriquecedora y cuya belleza es *un goce específico*. La limitación formalista-en aras de lo *específico estético*-, es un reduccionismo, si queda en el análisis, la forma, la retórica, sin encarnar la estructura. El arte por el arte se vuelve una fórmula vacía si es en desmedro del contenido (literatos Dada "puristas", vaciaron el "contenido" hasta la "poesía" fonética) También el sociologismo olvidó la lección aristotélica: que la "esencia" se da con el "accidente". El arte es un producto social; por ende, creador y receptor son parte de una realidad compleja-social, económica, política, etc.-. *No es cierto que su relación, se reduzca al instante de la experiencia estética. La percepción concentrada, como el rayo de luz, se compone con más de una onda.* El positivismo incluía hasta el clima-le *milieu* de Taine-. Lo social es una *condición*, no la

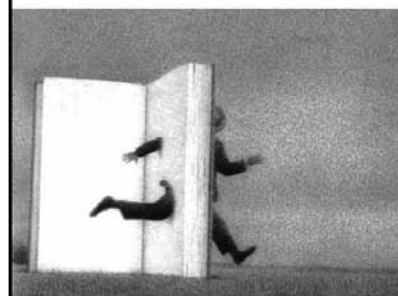
naturaleza o *especificidad* del arte ni del artista. El sociologismo, el psicoanálisis, reduccionistas, caen en una *falacia genética*: *toman la condición o el origen, por la naturaleza o esencia del arte.* Para Bourdieu el arte es un objeto de *creencia*, lo cual, psicológicamente, es erróneo. Se da, sí, una *variable subjetiva*-el gusto, entre otras-, que relativiza la experiencia artística. No es un acto de fe. La cual tampoco admite lo específico estético ni el desinterés kantiano-*la finalidad sin fin, a no ser el goce artístico*-. La belleza es un valor sustentado no sólo en aspectos formales, sean o no artísticos. En los animales, en rasgos secundarios; el color, el plumaje; la perfección anatómica. El cambio en el canon de belleza, no suprime los concursos ni el *attrac* del que hablan los etólogos, si bien el *sex appeal* no está necesariamente ligado a la belleza. Cuando a Bourdieu le preguntan por la experiencia estética de la contemplación-no sé si por miopía artística-, hace de *algo connatural a la sensibilidad, un fenómeno de contagio o influencia social*, que sí existe, como el esnobismo-sin el cual no hay modas-. "*Cuando Ud. dice algo así, pregúntese si no es por las ganas de que*

sea de ese modo". Respuesta superficial y prejuiciada; *falacia sociológica, fuera de asunto, deslizamiento de plano*.² Me recuerda a Durkheim, para quien la moral se reduce a las costumbres (de *mos*, en latín). (En una sociedad primitiva o conservadora, si identifican la moral y el *mos*, se frena el cambio moral). *Las condiciones del arte no son el resultado*. Hay que distinguir la psicología artística y las influencias del medio, del arte, que no es sólo un producto socio-cultural e histórico. *Un examen diacrónico y sincrónico, muestra la existencia de constantes o universales, junto a variables históricas e individuales*.³ La sensibilidad y la cultura personal; el gusto, la evolución del creador; los conflictos y accidentes de su vida. En la dialéctica de *natura y cultura*, Tiziano, Miguel Ángel o Goya, no son los mismos en su etapa madura. Hay que contar con las variables históricas (modas, estilos, etc.) si bien cada disciplina debe estudiarse en su especificidad. *La moda, pese al cambio, no omite las constantes, las gradúa*. El dibujo, la línea, no desaparece en los impresionistas: se resuelve poniendo el acento en la impresión, la mancha, la yuxtaposición. (Influídos por Turner, Velásquez y Goya, la física atómica y del color; el asociacionismo psicológico y los "elementos", propios del método cartesiano). La unidad, la armonía, la simetría, etc., subyacen, en distinto grado, incluso en la vanguardia. Al no distinguir lo histórico de lo estético, suelen rechazarse los cánones clásicos. Sin embargo, esas pautas o constantes formales del arte occidental, no son sólo de entonces. (Ver W. Tatarkiewicz) Las descubre el clasicismo griego pero surcan los siglos.⁴ El renacentista y el neoclásico, toman el modelo de la estatuaría griega. Ingres insiste en el protagonismo del dibujo; los impresionistas el del color. Son sólo acentos, propios de su estilo; una variación en las constantes, como en un movimiento se transforma un tema musical. *La historia de 6 ideas* de Tatarkiewicz lo confirma. No puedo detenerme en esto. Todo lo anterior estuvo en función de ciertos aspectos a tener en cuenta. *Una dificultad para definir qué es el arte, está en las variables; particularmente, en la personal, subjetiva*. Se confunde el *ser así*, la *esencia*, con algo equivalente al "deber ser" de las preferencias. Una de las más relevantes, está en el uso de la palabra *arte*, adjetivando el sustantivo, dando el juicio de valor como de suyo. *Si intentamos definir al arte asociado a la belleza, caemos en un círculo vicioso implícito: "Las (bellas) artes son bellas"*. No puedo definir al arte como bello *si sobreentiendo que es sinónimo de bello, de arte bello*. Olvidamos que lo bello, en arte, es una fruición, un placer específico, por la contemplación de una obra lograda de acuerdo a ciertos criterios de procedimiento; a destellos intuitivos, y en

buena parte, por ensayo y error. Repito: *si omitimos (deliberadamente o no) un aspecto de la relación entre el objeto (a definir) y la compleja respuesta provocada en el sujeto, se carece de la nota necesaria y suficiente para la definición*. Sobrevuela en la ambigüedad. Se conserva el nombre de la clase, la etiqueta, no aquello que le dio sentido a través de los siglos. *Nos queda un objeto físico, anestético (el arte como técnica), excluido de la clase "obra de arte bella"*. Se prescinde de una nota esencial: el goce para el cual se crea y gusta el arte, aun sin la intención de ser gustadas. (Concuerdo Espínola Gómez. Los bisontes de Altamira-cuyo fin fue utilitario, mágico-, siguen siendo actuales, más allá de la moda y la caducidad-por serlo-, del pasado)⁵. Antes de transformarse en espíritu objetivo, en productos culturales, las obras van surgiendo de una actividad subjetiva. No son insectos bajo el microscopio. Kant, para subrayar su desinterés material, atribuye al arte una *finalidad sin fin*, autonomía. Vamos al teatro, a una exposición, para el goce específico que se espera del arte, no sólo sensorial (Wolheim se queda corto). Basta escuchar a Bach o a Vivaldi. *Omitir esta nota necesaria y suficiente, la belleza, hace pensar en un contacto superficial*, que impide el análisis correcto del fenómeno socio-espiritual que es el arte. Preferir una forma u otra de arte, depende de la concepción, la formación, la cultura, la inclinación, e incluso la etapa de la vida, la moda, el momento histórico. Esto explica las omisiones, las discrepancias, que influyen o distorsionan el juicio acerca de *la esencia y la definición desprejuiciada de lo que sea el arte*. Hasta Baumgarten, en el s. XVIII, no hubo una teoría unificada de las artes en un valor común: la belleza. Cada forma artística se consideraba desde su peculiaridad, sus normas, su criterio de valoración; en particular, bajo una interpretación literal e ingenua de la *Retórica* aristotélica, sin reparar en el significado real que Aristóteles dio a la *mimesis*. A veces, observó, *es más verdadera la verosimilitud que la verdad*. Implica la coherencia de los hechos, el argumento, los personajes, etc. *Hubo un sesgo teológico en la imitación estricta*. Si la naturaleza es obra del Creador, cuya Obra es perfecta, el artista debe imitarla fielmente. (Más tarde se asimiló al artista como creador. *El espejo y la lámpara*. Abrams.) Cézanne, recomendó-geometrizando y estructurando-, partir del modelo de la naturaleza. Lo que se llamó la *suspensión de la credibilidad*, no significa que el caos y la inconsistencia desplacen a la verosimilitud. La fantasía (*Sueño de una noche de verano*), no sólo opera en los deseos y ensueños de los personajes, los espectadores, también con el comportamiento humano. Para no detenerme en esto, citaré a Kant, quien distingue entre *arte mecánico* (el artifi-

ciatum escolástico, opuesto a lo producido naturalmente), y *arte estético*:... "si por el contrario-al arte mecánico-, tiene por finalidad inmediata el sentimiento de placer, es arte estético". Luego aclara: "*Es placentero cuando su finalidad es hacer que el placer acompañe las representaciones, en cuanto simples sensaciones; es bello cuando su finalidad es unir el placer a las representaciones como modos del conocimiento*" (Crítica del juicio, cap. 44.) Distingue las actividades cuyo fin se limita al placer físico (vgr., la gastronomía), de las artes cuyo fin es el placer "desinteresado" que procura la belleza (goce). No significa que ese conocimiento se limita a la información o a las ideas ni que sea un pasaje intermedio, disuelto finalmente en el Espíritu absoluto, a lo Hegel, en la filosofía. Pero es válido integrar al *Wilhem Meister* de Goethe, novela de aprendizaje de la sabiduría. O el didactismo de las *Novelas ejemplares*, las fábulas de Esopo, La Fontaine, el teatro y la novela de tesis. *El punto de vista de la definición kantiana, está en la pro-*

LIBROS DE ARTE



Historia del arte, Estética, Arquitectura, Fotografía, Arte Contemporáneo, Teatro, Bellas Artes, Pedagogía del arte, Diseño

 Rastreo de títulos específicos
 Búsqueda Personalizada
 Lo llevamos a su casa, taller o lugar de trabajo

librosclau@adinet.com.uy

099 486 156

Presentando "La Pupila",
10 % de descuento



Lazarillo de Tormes. Francisco de Goya. 1819.

ducción, un camino para investigar acerca de la motivación y el hacer del artista, a lo L. Arietti; *dirigida psicológicamente al objeto cultural, no a las notas esenciales y necesarias del objeto artístico ni se resuelven las condiciones del logro*. La *Crítica del Juicio* centra su definición en el objetivo (autotético) de la producción artística: la belleza, un valor; se dirige principalmente a las facultades, no a la actividad de una sola. El conceptualismo, en cambio, *prescinde del valor estético, manteniendo el sustantivo "arte"*, cuyo uso es ambiguo, *pretende mantenerse dentro de la tradición como un estilo más, negando, a la vez, su constante histórica (la belleza)*. Una revolución, pues, que excluye lo *cualitativo* del término "arte" (Duchamp, Danto, siguiendo al Dadá), y es aquello que da ilusión a las distintas manifestaciones a lo largo del tiempo. (Si sobrevive el efímero afiche, es por la belleza). Muchos teóricos ponen el acento de la definición⁶ en la imaginación, la intuición, el sentimiento, la originalidad, etc., manteniendo *el valor de la belleza*, sin la cual, obviamente, no hay "arte bello", a menos que abandonemos la tradición estética, permaneciendo, simultánea-

mente, en la misa y en la procesión. J. Marquet define al "objeto estético" como "un objeto estimulante y que sostiene en el espectador una visión atenta, desinteresada, no discursiva". Definición genérica que incluye al objeto y su efecto en el receptor. Yo distinguiría tres aspectos: el *objeto artístico*-resultado de una técnica, no necesariamente estética; el *estético* (retrato, paisaje natural, ballet), y *la actividad* (danzar) o producción estética (pintar). El *estético* (resultado), posee propiedades (analizables) específicas, distintas a aquellas de la actividad y la producción. En tanto social, se relaciona con un receptor-el primero es el propio creador-. Una definición provisional podría ser algo así como: *la obra artística es un objeto cultural que sigue ciertas pautas-técnicas y constantes (universales), de la experiencia humana-, para elaborar y proyectar en la materia, percepciones y vivencias, cuyo fin es producir un placer y goce específico: la belleza, resultante de la unidad, la armonía, la simetría, la claridad y otras propiedades necesarias y suficientes para el resultado, junto a otros aspectos aleatorios y circunstanciales*. (Distingo *placer sensorial por el color, la textura, el*

sonido, el timbre, el volumen, etc.-, del goce, placer espiritual apoyado en la percepción.⁷ Lo que distingue a *La pasión según san Mateo* del placer de tomar un helado, si bien, a veces, la ingesta se convierte en el goce de estar vivo. Recordar a Neruda). La definición, ya compleja, podría contener otras notas, pero resultaría abigarrada e inestética, y como ésta, lógicamente imperfecta. Simplificando: *El arte es la organización de constantes formales y de contenido sensibles, de un producto cultural, cuyo resultado es la belleza*.⁸

Bibliografía sumaria. *La justificación del valor*. Inés Moreno. Udelar. *Antología de estética*. UNAM. México. *Historia de las ideas estéticas*. Valeriano Bozal. 2 tomos. Ed. Visor. *La deshumanización del arte*. Ortega y Gasset. Revista de Occidente. *Historia de seis ideas*. W. Tatarkiewicz. Ed. Tecnos. *La estética*. Morpurgo Tagliabue. Ed. Losada. *Conversaciones de estética*. L. Pareyson. Visor. *La experiencia estética*. (Mirada antropológica En particular "rasgos de la actitud estética", pp. 52-54). Jacques Maquet. Celeste Ed. Madrid. *La suspensión del tiempo*. Apéndice I. (Anatomía ocular, etc.) Óscar Larroca. Ed. Cisplatina. *Imagen, ícono, ilusión*. Juan Fló. Siglo XXI. *Arte, percepción y realidad*. Gombrich y otros. *Después del fin del arte*. Danto. Siglo XXI.

Planificación: Charla participativa. ¿Qué es un cuadro? M. Denis. Natura y cultura. Una pequeña obra musical; un poema. Lo común y lo específico en las artes. Tradición y cambio (estilo) Historicidad (diacronía y sincronía). Detectar constantes (universales) y variables (lo fenoménico). Diapositivas (obras relevantes hasta Duchamp y Warhol.) 1er momento: percepción intuitiva. 2º: contemplación y análisis. 3º: la definición: ¿qué clase de productos culturales son? Fundamentación. Resumir respuestas. ¿Por qué otras obras no las definen como arte? La *gestalt theorie*. Análisis canónico. Propiedades, unidad etc. Ensayo de definición. ☺

1. Las variables personales, subjetivas, como el gusto, coexisten e incluso son condicionadas por otras: la variable histórica, la técnica; -vgr., el arte digital, el estilo, la moda, lo biográfico, lo accidental. etc.

2. "Emitir un juicio sobre la calidad estética requiere conocimientos acabados" (...) "depende de la percepción intuitiva, discernir la coherencia armónica, el orden y la simplicidad, en cualquier nivel de complejidad y originalidad" "La interpretación de un fenómeno cualitativo (no) puede ser subjetiva (arbitraria), dependiente de la idiosincrasia de cada observador, carente de toda validez para los demás". ("El quiebre y la estructura". R Arnhem. Ed. Andrés Bello; p.95) En cuanto a la existencia de constantes encarnadas o junto a variables históricas-de estilo, personalidad, cosmovisión, etc.-, lo que dice el autor de la moral, también es válido para lo estético: "los objetivos de la moral son sorprendentemente similares a través del tiempo y el espacio, porque derivan básicamente de las exigencias de una naturaleza humana única" (Ibidem)



Los bisontes pintados durante la Prehistoria y el término "arte".

3, 4. "Todos los seres humanos tenemos mucho en común: un equipamiento mental y físico similar, el mismo ciclo de vida, las mismas necesidades, los mismos temores. La naturaleza humana común y la situación humana común en el mundo, son también determinantes de las conductas..." (Lo que llamo la ubicación del hombre en el mundo, y Ortega, el hombre y su circunstancia)...; "más allá del nivel cultural, hay también un nivel pan humano" (Jacques Maquet. "La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte")

5. Es unilateral-como suele serlo, por afán literario-, el aforismo nietzscheano, de que no hay verdad sino sólo interpretación. No saldríamos a la calle si no fuese verdadero pensar que se nos viene un camión encima, cayeron las torres gemelas, el Vesubio enterró a Pompeya o que los organismos vivos mueren. Tampoco es la ocasión de distinguir las relaciones gnoseológicas entre

objeto y sujeto. El relativismo absoluto,-paradójicamente, se niega a sí mismo. Ya me referí a las variables subjetivas como el gusto, tan relevantes en los juicios cualitativos.

6. "¿Cómo definir objetivamente al arte?" "La habilidad para entender las palabras y utilizarlas significativamente es diferente de la capacidad para definir las". J. Maquet (La experiencia estética)

7. R. Arnheim no distingue, creo, placer estético de goce estético, que también es físico-ya que las artes actúan sobre percepciones producidas por estímulos-, y espiritualizado, propio de la belleza, a diferencia del placer sexual. La espiritualidad en el arte, trasciende el mero placer por la forma, la técnica, el ritmo, la elegancia, la claridad, el ingenio-necesarios pero no suficientes-Se integran a la experiencia humana sin limitarse a ellos. Pienso en la escena de Príamo y

Aquiles en la tienda de éste; el último acto de Casa de muñecas; el Retablo de Eisenheim, de Grünewald- el de "el ángel convertido en lámpara" (Espinola Gómez), en Macbeth, La ronda nocturna, Los novios judíos, de Rembrandt, etc. Arnheim cita a Aristóteles, para quien la felicidad divina consiste en la contemplación intelectual y que él extiende al arte. Supone el impacto, la percepción placentera o gozosa, el análisis y la reflexión; pero asimismo el enriquecimiento estético y humano. Sería una falsa oposición. El placer y la contemplación se complementan, no son excluyentes. También lo produce la especulación teórica. Una obra de arte que, al contemplarla, sólo suscita reflexión y no goce, belleza, será conceptual pero no estética.

8. Hegel define al arte como "la representación sensible de la Idea", que yo tomé como eidos, esencia y él, metafísicamente, como lo Absoluto.

Álvaro Zinno: El “inconsciente” de la imagen

Álvaro Zinno (Montevideo, 1958) es fotógrafo, ingeniero civil y artista visual. Estudió dibujo y pintura con Clever Lara, y grabado (fotograbado) con David Finkbeiner. Obtuvo la Beca Fulbright para proyecto de fotografía en New York, y realizó cursos de video arte en el Museo de Artes Plásticas y Visuales con John Sturgeon. A partir de 1990 trabaja como editor de comerciales y posproducción. Desde el 1995 trabaja en dirección de comerciales publicitarios, documentales y cortos.

GERARDO MANTERO, OSCAR LARROCA

Sos nieto de un escultor, Antonio Pena, e hijo de un arquitecto, Rodolfo Zinno; así que la influencia familiar podría estar marcando un camino hacia las artes.
Supongo que sí, no sé.

¿Cómo fue que llegaste a la elección fotografía como disciplina artística?

Mi padre tenía una máquina fotográfica por ahí, una Rolleiflex, y había unos rollos en mi casa, así que la agarré y empecé a sacar fotos. La verdad que pienso en esos días y todo era tanto esfuerzo que no sé si lo haría ahora.

Fue bastante instintivo entonces.

Instintivo y artesanal, sí. Y lo que me costaba hacer un montón de cosas a mano. La lámpara roja la hice con un latón que tenía en casa, las cubetas con madera y nylon. Se ve que había una energía natural que me impulsaba hacia el camino de la fotografía porque de otra forma no habría sido posible. No tenía plata y compraba unos trozos de papel cortado para las fotos, que era como ir y comprar cigarrillos sueltos.

En la década del 80 estudiaste en el taller de Clever Lara ¿IncurSIONASTE en otras áreas de las artes plásticas?

A mí dibujar me gusta y dibujo bastante bien, pero siempre el lenguaje que más me sedujo vino por el lado de la fotografía. In-

cluso bien al principio, yo tenía unas cuantas fotos sueltas y Clever me dejó incluirlas en algunas exposiciones de alumnos del taller. Pero igual esta incursión por el dibujo fue parte importante de mi formación.

Henri Cartier-Bresson decía que “fotografiar es poner en el mismo punto de mira la cabeza, el ojo y el corazón”. ¿Estás de acuerdo? ¿Después de tantos años de experiencia, cómo definirías a la fotografía?

Sí, pese a que mi fotografía es muy diferente a la de Cartier Bresson, te diría que extrañamente estoy de acuerdo con la premisa, porque veo que engloba muchos más estilos de que él seguía específicamente en su búsqueda de “el momento preciso”. Igual en determinada época en la que yo estaba medio perdido (porque acá si no hacías cierto tipo de fotografía enfocada al documentalismo social como que no servía), entendí el planteo de Bresson. Cuando estás “sensible” vos te das cuenta que hay un momento en el que se arma “una cosa”. Tenés, además, que “verla venir”. No podés verla y ahí recién decidirte a sacar la foto porque ya se fue. La perdés.

¿Cuál es tu metodología de trabajo? ¿Salís con la cámara a “encontrar” la foto?
No, yo no salgo con la cámara. Yo voy cami-

nando, mirando cosas, y de pronto veo algo y digo: “acá voy a venir a sacar una foto”. La gente a veces piensa, equivocadamente creo yo, que las cosas le van a saltar de golpe en la cara cuando ande por ahí. No me refiero al caso de Cartier Bresson, que es un tipo que estaba con todas las antenas alerta todo el tiempo. Obvio que también puede pasar que saques una buena foto de casualidad, pero no es una constante. No podés armar una muestra o sostener un discurso consistente con la casualidad. En este momento no tengo trabajo y me dicen “¿por qué no sacás fotos?”... y, porque no puedo.

No te considerás muy prolífico entonces.

No soy para nada prolífico. Igual ahora es un momento especial: estuve viviendo afuera, volví, tuve problemas de trabajo... Este proyecto me llevó mucha cabeza y me desenfocué y ahora me cuesta mucho. Te diría que lo último que hice fue lo del CCE. Ahí había una idea, aunque también creo que la podría haber continuado trabajando más después de esa exposición. Tengo cosas craneadas, pero estoy en un momento complicado entre lo analógico y lo digital. Con los medios con los que podemos contar acá, lo digital no me da para desarrollar el proyecto en la calidad que yo quisiera, y lo analógico es un dolor de cabeza: la



Sin título. Toma directa en negativo, escaneado, retoque e impresión digital. 1x1 m.

película hay que traerla de afuera, no conseguís quien te la revele...

En este caso, ¿por qué te interesa lo analógico, teniendo en cuenta que la tecnología quizás haya superado un poco al oficio?

Sí, pero la tecnología que yo necesito (fotos de un metro por un metro tengan la mejor resolución, sesenta megapíxeles ponele) es carísima. Hay cámaras, pero salen un disparate, estamos hablando de veinte mil dólares. Ya va a llegar, ya tenemos cámaras de veintipico de megapíxeles por dos mil, a tres mil dólares. Entonces cuando saco una

foto en negativo grande, con el escaner y todo, me da ochenta megapíxeles y es una remada que ni te cuento. Además esto que se me está ocurriendo ahora es muy experimental, tengo que probar y las pruebas son también todo un tema.

Desde tus trabajos en la década del 80, en la que trabajabas en blanco y negro, a los otros, en los que incorporas el color, creo haber visto una continuidad: siempre ubicás lugares desolados, espacios corroídos, abandonados...

Es raro, porque no es que me interese específicamente mostrar el abandono.

Viene más por el lado de buscar una cosa de mi infancia que tengo en la cabeza, de un Uruguay que ya venía en decadencia, algo que obviamente yo no veía en ese momento, y que ahora no sé, resuena en mí al ver esos espacios. Lamentablemente están corroídos, pero si no estuvieran le sacaría fotos igual.

En una de tus series incorporas a la composición unos muñecos, juguetes, etc.

Una vez estuve en La Habana sacando fotos, y ni que hablar que en La Habana está presente el tema del paso del tiempo. Ese entorno me traía la imagen de los juguetes



Sin título. Toma directa en negativo, escaneado, retoque e impresión digital. 1x1 m.

de cuando yo era chico, que tenían toda una estética que me parecía que calzaba. No te digo que ahora reniegue de eso, pero es toda una estética como más digerible la que logré. En realidad, si ahora pudiera sacar esos muñequitos lo haría. Es como que atrapaban un poco.

Tenés una formación científica, sos ingeniero. Sin embargo en la fotografía no pones el hincapié en la técnica sino en la expresión. Sos más expresivo que técnico, ¿puede ser?

Totalmente. A mí me sorprende lo técnicos que son los fotógrafos, que te preguntan cosas como "con qué diafragma, a qué velocidad sacaste la foto", y yo no tengo ni idea ni me acuerdo. Y lo ves en sus fotos, sacadas con película tanto, diafragma cuan-

to. Igual tenés que negociar con la técnica todo el tiempo.

¿Después que tenés la foto la escaneás y ahí te manejas con lo digital?

Sí, y después del escaneo ya no hay nada analógico. La impresión analógica no tiene sentido, es una tortura. Cuando trabajás con un formato medio grande tenés que usar una ampliadora, proyectar sobre una pared, y siempre algo que queda un poquito fuera de foco. Cuando finalmente imprimís y te queda medio mal el color tenés que hacerlo de vuelta, pero el tipo que te lo hizo no quiere porque está "más o menos" en lo que se habló. Y sí, más o menos está, pero cuando trabajás en color, es tan importante cuidar la atmósfera, que uno se pone un poco rompeshuevos.

También incursionaste con fuerza en el mundo de la publicidad. En el 2003 te vas a Los Ángeles a trabajar en la Warner Brothers, TV News World...

En realidad yo me fui para acompañar a mi mujer que trabaja en una agencia de noticias, y gracias a unos amigos me contacté con la Warner. En ese sentido a los gringos les importa un pito quién sos y de dónde venís, si hacés el trabajo como a ellos les interesa. Es una política que tienen, eso de traer gente como estrategia para acelerar el desarrollo científico, cultural y demás. En Europa hay otra cabeza y eso ya no pasa.

Lo artístico y lo comercial son dos mundos muy diferentes en sus objetivos, ¿cómo viviste esa relación?

Me di cuenta que conviví mejor que otras



Sin título. Toma directa en negativo, escaneado, retoque e impresión digital. 1x1 m.

personas que trabajan en publicidad y encuentran esa actividad como su único canal expresivo. Esto es un trabajo y hay un tipo que te encarga una cosa a la que tenés que ceñirte, y si vos ahí querés meter toda tu expresión te vas a sentir mal con el choque que supone. En ese sentido yo me sentía más libre que otros compañeros porque entendí rápido ese punto. Pero cuando en determinado momento, lo que a vos te parece “lo mejor de lo mejor”, es bochado por el cliente, no me genera ninguna tensión interna porque tengo mi válvula de escape, donde hago lo que yo quiero.

También trabajaste en animación.

Hago mucha animación, de lo que se llama *motion graphic* o *motion design*, y para

ello la parte científica sí me ha servido de mucho, porque hay unos programas que mueven esto con lo otro; hay pasos que son ecuaciones, fórmulas de programar para que las cosas se muevan solas. Por supuesto te das cuenta cómo cambia todo cuando la persona que está atrás de eso tiene sensibilidad y formación artística en comparación a alguien que no, que hay que explicarle como ubicar cada figura o elegir cada color...

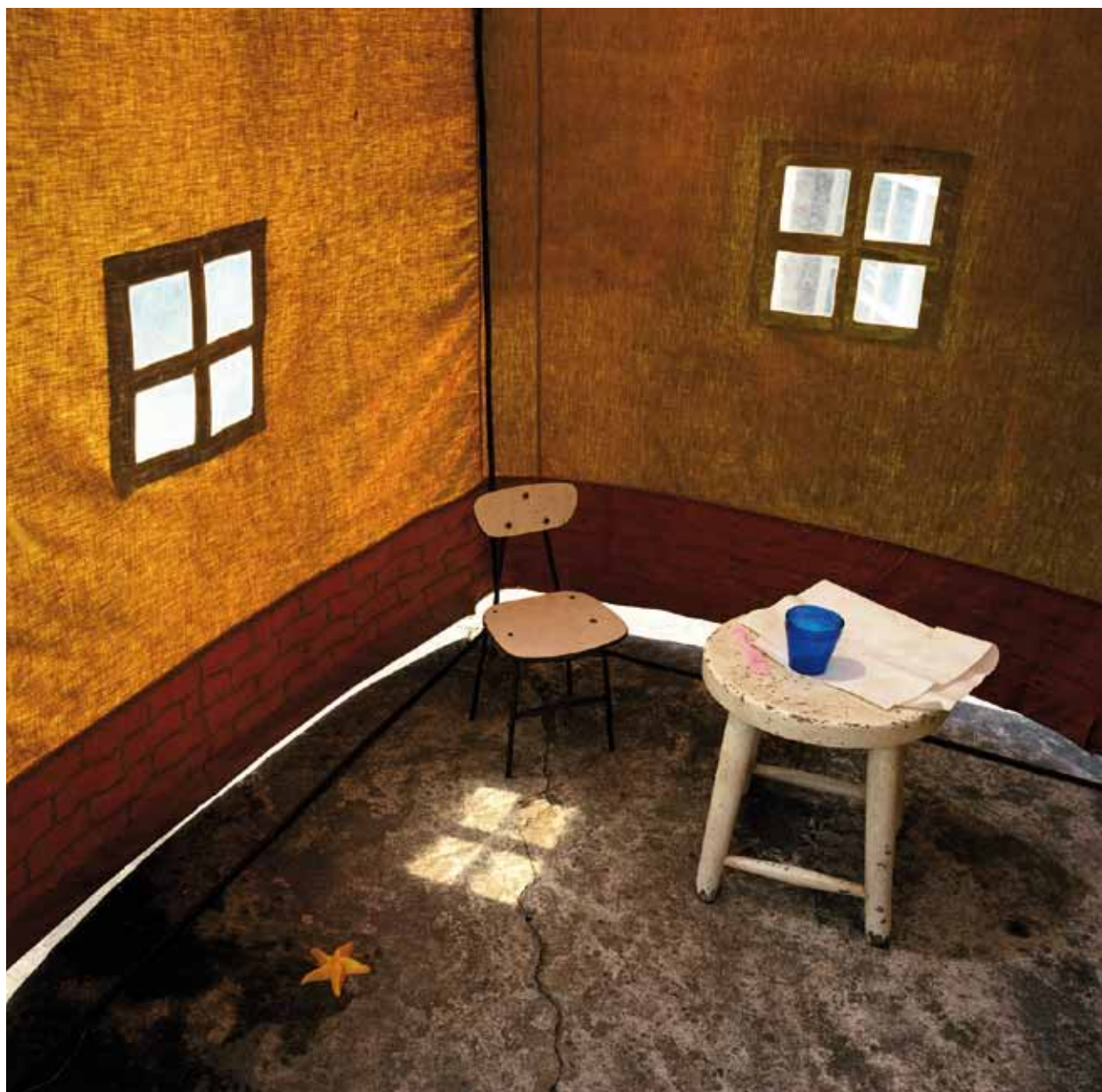
Claro, la tecnología por sí misma no funciona.

Es que esta cosa artística excede un cuerpo finito de reglas. Tenés que llegar a hacer cosas para las que no estudiaste, resolver situaciones inesperadas. Yo me doy cuenta, por haber estudiado bastante ciencia, que

la gente que juega en las altas esferas de la ciencia casi que hace arte. No corre mucho el método científico entre los responsables de las más grandes ideas científicas. No son el resultado de la deducción de quinientos enunciados correctos.

Si fuera así, cualquiera podría hacerlo, siguiendo un circuito determinado para llegar a “x” resultado.

Y en un cuadro yo podría estudiar “las variables que lo hacen bueno”; pero con eso no hacés el cuadro. Puede estar bien para analizarlo, pero no para replicarlo. Yo veo mis fotos de joven, de cuando no entendía nada y tienen un algo inconsciente que está bueno, que salía solo, aunque no estén tan correctas en otros ámbitos que son más productos de la experiencia.



Sin título. Toma directa en negativo, escaneado, retoque e impresión digital. 1x1 m.

¿Cómo ves el ámbito de la fotografía nacional?

Páh, no sé mucho, la verdad.

Te cambio la pregunta: ¿a partir de los que has visto por el mundo, como evaluás la producción de fotografía uruguaya en el marco internacional?

Y... más o menos. Cuando viajo al exterior y veo, por ejemplo, cosas brasileras o argentinas, me da la impresión que tienen más propuesta que nosotros.

¿Por el lado de la temática, son más rupturistas, es un tema tecnológico?

Lo del rupturismo ya a esta altura no me importa nada... viene por el lado de lo temático, de la calidad, las propuestas. Hace unos años me compré un libro para

ver en qué andaba la fotografía mundial, y miro para acá, desde esa perspectiva, y me da la impresión de que la mayoría de las producciones fotográficas nacionales son tímidos intentos como de seguir algo.

¿Son obras epigonales, como siguiendo una tendencia?

Sí, y encima lo que se hace es tan poquito... Justo ahora quedé, no sé si decir como curador, porque no sería eso... o al menos integrando una propuesta en la que se van a proyectar fotos en una pantalla. Eso ya de por sí medio que me rechina. Justo ayer en una reunión yo les aclaraba que a los fotógrafos no les gusta nada que las cosas "se muevan": no querés que se haga zoom a tu imagen, o que vaya para el costado. A mí no me gusta y creo

que los demás comparten esta opinión.

En suma, vi trabajos de otras personas y la verdad que encuentro los resultados más o menos. De cinco fotos hay tres que son una cosa y dos que no. No hay unidad, no hay un trabajo mínimo que vos digas que durante un año el autor se dedicó a sacar cuarenta fotos vinculadas a un tema o idea, de las cuales treinta y cinco que son una porquería, pero cinco son el cuerpo de algo con sustancia. En el exterior veo más trabajo constante en ese sentido. Otra cosa: exposiciones individuales hay muy pocas y muchas de las que hay son otro ejemplo de esto que te digo, sin unidad.

¿En la década del 80, cuando vos empezaste a exponer, existía una camada



Sin título. Toma directa en negativo, escaneado, retoque e impresion digital.1x1 m.

de fotógrafos con lenguajes definidos, Marcelo Inzaurrealde, Alfonso de Béjar y otros más...

Era un momento raro, visto desde el presente, porque había ahí como un impulso,

hacíamos exposiciones que funcionaban, estaba bastante bien.

Salvo lo que se realiza en el marco del Centro Municipal de Fotografía, se ven

pocas muestras. La fotografía aparece en los salones de cierta relevancia, pero cuesta visualizar una continuidad.

Tal cual. Cuesta encontrar ejemplos de fotógrafos que, bien o mal, en el acierto o lo

el monitor plástico
de Pincho Casanova
administración

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

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



25 artistas
27 programas
28 min c/u
Introducción a cargo de amigos Tonos y Pato Trilago Roda
volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección
en venta en museos y librerías

Fundación Itaú



Sin título. Toma directa en negativo, escaneado, retoque e impresión digital. 1x1 m.

horrible, estén desarrollando una obra. Eso se ve poco.

¿Existe entonces la fotografía uruguaya?

Existir, existe. Todo ese cuerpo de fotógrafos existe y hay gente que hace cosas, pero los veo medio perdidos entre lo que está bueno y lo que está de moda. No sé, es difícil.

Quizás en otros ámbitos haya también confusión, y no sea exclusivo de la fotografía, pero creo que acá se da especialmente. Hay un bombardeo tan pero tan grande desde afuera que complica mucho el panorama.

Quizás es la actividad que cruza más la profesión con el arte.

Pasa eso, sí. En general los fotógrafos que conozco, además de la faceta artística, son

también fotógrafos profesionales, trabajan de eso. Es muy difícil además, porque la publicidad es un monstruo que lo absorbe todo. Su avidez no termina nunca, siempre tiene que proponer cosas nuevas y si incorpora el trabajo de un fotógrafo, un músico o un dibujante, a veces lo hace de forma buenísima y en otras te ves arrastrado en algo de lo que no salís así no más.

Existe una especie de saturación de las imágenes.

Totalmente, y también una invasión del tratamiento de la imagen, con espacios como el Instagram. A mí a veces me da ganas de jugar un poco con eso, pero a la vez me parece que es caer en todo un facilismo y... ta, no puedo. No sé si me agarraban en mi juventud si no se me pegaban también

todos esos chiches. Supongo que, como todo, con el tiempo te das cuenta que eso cae, se agota y no queda nada. Es algo de lo que te das cuenta después, en perspectiva. Es que es difícil llegar al lenguaje propio, que se note.

En la fotografía parecería ser especialmente difícil.

Es muy difícil. Me da la impresión que en la pintura, por más horrible que sea lo que hagas o no, tu trazo es tu trazo y se percibe.

En tu caso sí podríamos decir que se visualiza un lenguaje.

Sí, pero es porque yo tengo en la cabeza algo más que lo permite. Tampoco me di cuenta hace tanto. Me acuerdo hace unos años que sacamos, con otros fotógrafos,

unas fotos de Maroñas, y yo saqué unas así, con lo que tenía adelante, no les hice nada de nada, pero bueno, resultaron. Te sorprende que te parás casi en el mismo lugar que el otro, pero vos cargás a la imagen con algo. No siempre me pasa, claro, pero cuando pasa está buenísimo.

¿Puede tener que ver con la elección del objeto?

Eso influye, pero en este caso en particular, todos estábamos fotografiando casi lo mismo. Después hay un proceso digital, en el que, sin que exista una cosa exagerada, vos tocás un poco el color, le das cierta cosa que va toda en una misma línea. Es que no se trata de sacar una foto y luego ver qué se hace con ella sino que se parte de una idea que está toda en tu cabeza y hay que buscar encaminarla, y todo eso creo que se termina viendo en el resultado final.

¿Algún proyecto de aquí en adelante?

No exactamente. Hace poco tuve como una idea y a veces pienso: “¡que pelotudo, si hoy tuve como seis horas libres, por qué no me pongo a sacar fotos!” Igual es complicada de armar esta imagen que quiero hacer, pero no hago nada. Sé que lo voy a tener que hacer porque cada tanto la cabeza vuelve a eso...



Fotografía sin datos.

Cuando concretas una idea, un serie, ¿pensás en realizar una muestra, o simplemente vas acumulando trabajo?

No tengo muchas individuales, y siempre espero a tener las cosas para después buscarles un lugar de exposición. Me pone nervioso que me digan que hacemos una

muestra en el 2016 con un material que de momento no existe. Hay mucha gente que funciona así. Igual, para alguien como yo, capaz no me vendría mal esa obligación de producir, pero hasta que no tengo en mi cabeza una línea, un camino; no tiene demasiado sentido. 



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook



Juan Manuel Blanes, **La cautiva**, 1880. Óleo sobre tela, 102 x 77,5 cm.
Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

La representación del indígena en la obra de Juan Manuel Blanes

El indio ocupó en varias obras de Juan Manuel Blanes un importante rol iconográfico. Cuando las visualizamos y analizamos en conjunto, podemos apreciar que el “pintor de la patria” lo representó de forma dicotómica. Por un lado, se presenta un indígena idealizado, una especie de “buen salvaje” que lucha por su libertad y por su tierra. Por otro, un ser que es la encarnación por antonomasia de la “barbarie” que se opone a la civilización. En este sentido, la producción artística de Juan Manuel Blanes estuvo en consonancia con diversas obras literarias rioplatenses del siglo XIX. Ambas figuraciones, a pesar de ser dicotómicas, son románticas¹.

¹Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997, p.257.

JOSÉ COITIÑO

El indio idealizado: el heroico “buen salvaje”

Existen cuatro obras vinculadas a la producción artística de Manuel Blanes, en las cuales se representa claramente a un indígena idealizado y exaltado como una especie de ícono libertario: una pintura, un dibujo, y dos esculturas. Estas últimas, aunque fueron ejecutadas por los hijos del artista, Juan Luis y Nicanor, pueden considerarse parte de la obra del referido pintor, por razones que esgrimiré más adelante.

Comencemos por la pintura *El ángel de los Charrúas*², basada en un poema homónimo de Juan Zorrilla de San Martín y publicado en 1877³. Se trata de un óleo realizado en Florencia hacia 1879, durante su segundo viaje a esta ciudad europea. En el marco de la conformación de un imaginario nacionalista, ambos artistas recuperan de forma mítica a una etnia del pasado nacional que posteriormente se convirtió en un pilar fundamental de la identidad uruguaya. Poema y pintura estarían basados en un acontecimiento histórico concreto: la famosa batalla

de San Gabriel, en la que las fuerzas españolas, al mando de Juan de Garay, derrotan a los charrúas en las márgenes del río San Salvador, en el año 1574. El “poeta de la patria” y el “pintor de la patria”, con expresiones artísticas propias, mezclan ángeles y charrúas en una especie de “juego de espejos fundacionales”⁴. Esta pintura causó un profundo impacto en Buenos Aires cuando se exhibió en la Exposición Continental de 1882 junto a otras pinturas de carácter alegórico⁵. En la misma, nos encontramos en primer plano con una robusta mujer con “atuendos y rasgos indígenas”, sentada sobre una loma, bajo una noche iluminada por una intensa luna. Esta figura doliente, que por momentos nos recuerda a las clásicas representaciones de la melancolía, se halla de espaldas a un escenario apocalíptico en el que se observan los cadáveres de los indios abatidos y algunos charrúas que huyen a ocultarse allí donde la vegetación parece hacerse más espesa. Estática, pasiva y derrotada, esta mujer angelizada representa a los “heroicos charrúas” masacrados

por el invasor extranjero (que se materializa en una embarcación que se halla sobre el río Uruguay). Tanto el cuadro como el poema constituyen una auténtica elegía sobre un “pueblo desaparecido” frente al embate de un enemigo poderoso y superior. En el dibujo *Alegoría de América Republicana* se representa a una mujer indígena de cabellos largos e hirsutos con una “corona” de plumas sobre su cabeza, montada sobre un caballo. Porta arco y flechas en su mano izquierda y con su mano derecha levanta una cadena rota. La figura está impregnada de un importante dinamismo (a diferencia de la pintura anterior) a nivel físico y psicológico, denotando la influencia de la célebre pintura *La libertad guiando al pueblo*, de Eugene Delacroix. Esta figura ecuestre, que se construye con una “corporeidad mestiza”⁶, representa el espíritu libertario y el afán independentista de los americanos (las cadenas rotas, el gesto combativo y la presencia del caballo refuerzan lo dicho). Blanes asume por lo tanto una postura claramente nacionalista.



Zapicán, 1880. Versión en bronce del yeso de Nicanor Blanes, 1930. H 114 cm. Museo Histórico Nacional. Montevideo.



Abayubá, 1887. Versión en bronce del yeso de Juan Luis Blanes, 1930. H 117 cm. Museo Histórico Nacional. Montevideo.

Juan Manuel Blanes, **Resurgimiento de la Patria**, 1897. >
Óleo sobre tela, 33 x 45 cm, MNAV, Montevideo.

Por último, debemos mencionar las esculturas de *Zapicán* y *Abayubá*, ejecutadas por los hijos del pintor, que “retratan” a los legendarios caciques. Como se desprende de la copiosa correspondencia existente, Juan Manuel Blanes tuvo una activa participación en el proceso de realización de las mismas. Es por esto que debemos considerar ambas esculturas como parte de su producción artística, aunque los ejecutores hayan sido Nicanor y Juan Luis, respectivamente. Concebidas originalmente en yeso en 1930, serán reproducidas en bronce por Edmundo Prati. En esta “incursión estatuaría entre los indios”⁷ está presente también esa apropiación y (re)valorización nostálgica y mítica del indio charrúa que también se visualiza en la pintura. Por lo tanto, no podemos ver estas obras como entes aislados. La tutela que ejerció el pintor sobre sus hijos a instancias de la realización de ambas esculturas queda explícita en una carta que envió a su hermano Mauricio. Allí escribe: “el estudio de tales indios ha sido tan esmerado como costoso [...], yo he vigilado la expresión del concepto, y he tenido que ser muy exigente con Juan y con Nicanor”⁸. Según lo expresado en la misma carta, ambas esculturas estarían inspiradas en una “octava” de un poema épico de Martín del Barco Centenera, publicado en 1602 y titulado *La Argentina y conquista del Río de La Plata, con*

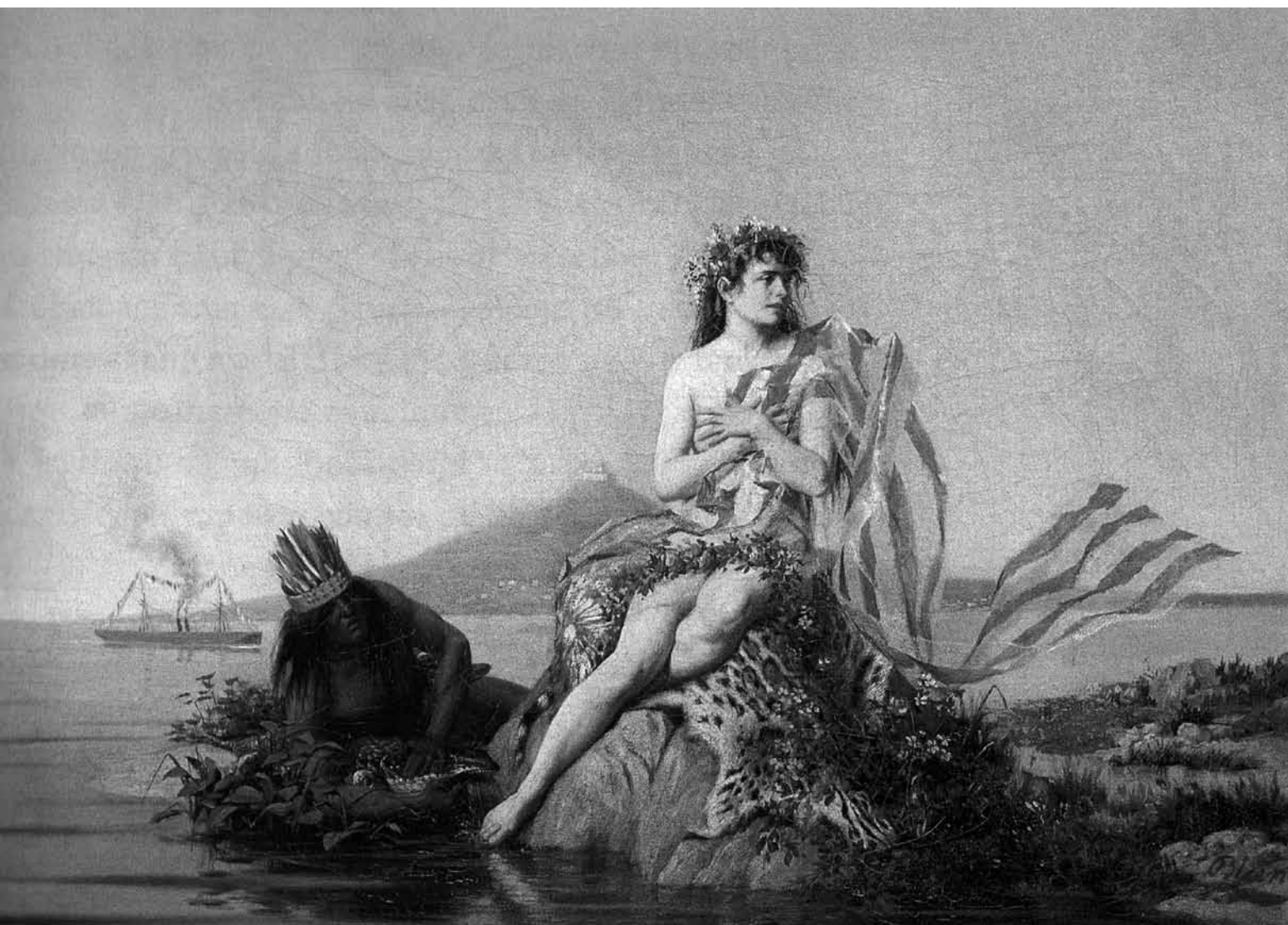
otros acontecimientos de los Reynos de Perú, Tucumán, y Estado de Brasil. Hay aquí otra apropiación de la figura del indígena como ícono libertario y aparece nuevamente ese diálogo entre la literatura y las artes plásticas. Se trata de dos héroes derrotados que mueren luchando valientemente por su libertad y su tierra.

El indio estigmatizado: el “bárbaro”

Como ya se mencionó, el “indigenismo” de Blanes no estuvo exento de contradicciones o ambigüedades. Paralelamente a la construcción de la figura de ese indígena idealizado, representado como una especie de “buen salvaje” que se nos muestra como símbolo de la lucha por la libertad (que en cierta forma parecía prefigurar el espíritu libertario e independentista de los orientales), asistimos a una construcción del indígena como símbolo de la barbarie. Esto se puede vislumbrar en obras como *Rapto de una Blanca*, *El malón*, *La Cautiva* y *Resurgimiento de la Patria*. En las dos primeras se representa un episodio que poco tuvo que ver con nuestra historia, reforzando el rol de Blanes como pintor regional o “americano”. Los malones y el rapto de mujeres blancas, fueron acontecimientos típicos de la historia argentina y chilena en el marco de la lucha entre indios y blancos por el dominio de ciertos territorios. En ambas pinturas un indio raptor porta en su caballo

a una mujer blanca que agita sus brazos desesperadamente en actitud de resistencia. La mujer se asimila al ganado en la medida que representa “alegóricamente” la propiedad “avasallada”⁹. Como lo consigna José Fernández Saldaña¹⁰, es evidente la influencia que tuvo en la concepción de estas pinturas el poema *La cautiva*, del argentino Esteban Echeverría, publicado en 1837. La relevancia que adquiere “el desierto” (aquel territorio no colonizado por el hombre blanco) en ambas obras, es fundamental y reafirma el planteo del autor.

En *La cautiva*¹¹, una mujer blanca, ubicada en primer plano, le da la espalda a una toldería donde se visualizan a los indígenas raptos. Se muestra desolada y desesperanzada. Su cabeza se inclina hacia el suelo, cubriéndose la frente con su mano en un gesto de resignación. El acto de cubrir el rostro podría interpretarse como una forma de evitar tener contacto con sus captores o como un medio de sugerir la “deshonra” sufrida al ser ultrajada por el indio. La manga de su blusa cae dejando al desnudo su hombro, connotando a la obra de un erotismo claro en el marco de la dialéctica civilización-barbarie. La mujer blanca se muestra como una víctima indefensa de la “barbarie” del indígena: representa a la civilización que sufre por la brutalidad de un enemigo inferior (que es ajeno a ella y que



no logra adaptarse a la misma). El tópico de la cautiva raptada por el indio infiel nutrió el imaginario rioplatense decimonónico y tuvo una fuerte difusión en las artes plásticas y en la literatura. En ambas expresiones artísticas se buscaba enfatizar el carácter salvaje y feroz del indio en contraste a la nobleza del criollo blanco¹². Esto fue empleado como un recurso dramático que apelaba en impactar al lector y/o espectador. Tanto en la literatura como en la poesía

*"El cuerpo de la mujer robada ocupó el lugar simbólico de centro de despojo, obviamente invirtiendo los términos del mismo: no es el hombre blanco quien despoja al indio de sus tierras, su libertad y su vida, sino el indio que roba al blanco su más preciada pertenencia. La violencia ejercida por el indio sobre ella, justificaría, de por sí, toda violencia contra el raptor"*¹³.

En *Resurgimiento de la Patria*, Blanes presenta a una mujer de piel nacarada, pro-

totipo de fémina blanca y europea. Cubre parte de su cuerpo con una tela que tiene impresa las franjas del pabellón nacional y con rosas (flores no autóctonas y que en la iconografía tradicional aparecen asociadas a la virgen María o a Venus). Se encuentra sobre la piel de una fiera (un jaguar o "tigre americano"). En el margen izquierdo del cuadro un indio de color oscuro, que contrasta con la palidez de la mujer, gira su cabeza observándola. El mismo

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Juan Manuel Blanes, **Rapto de una blanca**, ca. 1875. Óleo sobre tela, 40 x 70 cm, Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco, Montevideo.

sujeta una especie de caimán, animal que tradicionalmente estuvo asociado a las representaciones alegóricas de América y qué podría interpretarse aquí como un atributo de la naturaleza salvaje del aborigen. La mujer mira hacia su derecha y parece ser ajena al indio, a ese “otro” por excelencia, que flexiona su cabeza para observarla. Al fondo se vislumbra el río de la Plata y el cerro de Montevideo, auténtico ícono geográfico de la identidad uruguaya. Sobre el río, un barco a vapor que representa el progreso y la civilización. Se reitera aquí el recurso del indio, estático, caído y vencido. La obra es una alegoría que significa claramente el triunfo de la “civilización” y de los hábitos republicanos que representa la mujer sobre la barbarie que evoca el indígena¹⁴. La piel de la fiera podría verse como símbolo del indígena derrotado. En varias obras literarias del siglo XIX los indígenas son comparados con “tigres” sanguinarios. Considero que esta obra es un claro antecedente visual de aquel “discurso etnocéntrico”¹⁵ que se fue consolidando en el Uruguay durante la primera mitad del siglo XX. En este discurso se exaltaba el carácter blanco de la sociedad uruguaya mostrando un claro

desprecio por el pasado indígena, rechazando su incidencia en la “conformación racial” de aquella. 

¹ Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997, p.257.

² Esta obra ha sido estudiada in extenso en: José Coitiño, “El ángel de los Charrúas: un diálogo entre poesía y pintura”. En AA.VV, *Las Redes del Arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de imágenes*. Buenos Aires, CAIA/ UNTREF, 2013, p.p., 339-350.

³ Juan Zorrilla de San Martín, “El Ángel de los Charrúas”. En: *Notas de un Himno. Poesías líricas de Juan Zorrilla de San Martín*. Santiago de Chile, Imprenta de La Estrella de Chile, 1977, p.p. 173-180.

⁴ Olga Larnaudie, “Apuntes para un guión curatorial acerca de imaginarios prehispánicos (y/o primitivos)”. En: VV. AA., *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo. 1870-1970*, Montevideo, MAPI, 2006, p. 77.

⁵ Con respecto a esta exposición ver: Laura Malosetti Costa, “Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico”. En: VV.AA., *Blanes, dibujos y bocetos*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995, p.p. 18-25. También Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.p. 135-157.

⁶ Gabriel Peluffo Linari, “El espíritu ecuestre: Alegoría de América Republicana”. VV. AA., *Juan Manuel Blanes. La nación naciente*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2000, p.p., 174-175.

⁷ Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes. El hombre, su*

obra y la época. Montevideo, “Impresora Uruguaya” S.A, 1950, p. 201.

⁸ Carta de Juan Manuel Blanes a Mauricio Blanes, Florencia, 13 de enero de 1881, Archivo General de la Nación, Montevideo, Uruguay.

⁹ Gabriel Peluffo Linari, “Rapto de una blanca” (ficha técnica). En: Susana Cavellini (Edit.), *Palacio Taranco 100 años*. Pinacoteca. Montevideo, MEC/Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco, 2010, p. 81.

¹⁰ José Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo, “Impresora Uruguaya” S. A, 1931.

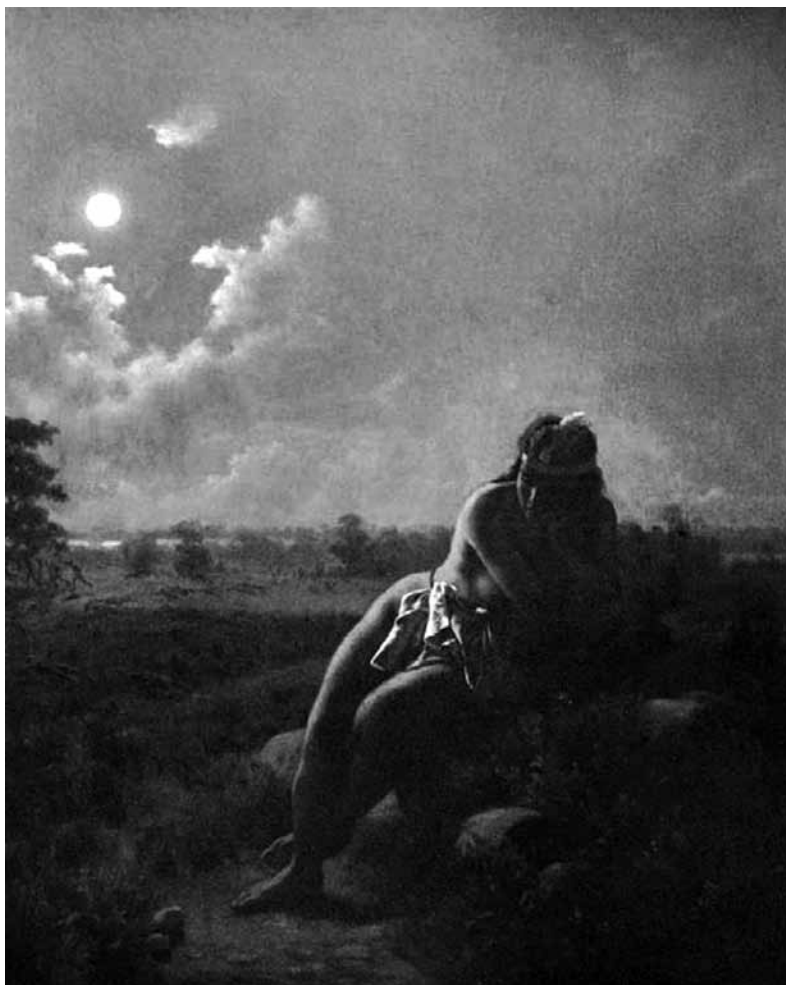
¹¹ Se hace referencia aquí a la versión que se encuentra en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Existen tres versiones distintas.

¹² Francisca del Valle Tabatt, “El repertorio visual de las Cautivas Blancas en Chile en el siglo XIX.”. En Juan Martínez (Editor), *Arte americano: contextos y forma de ver*. Santiago de Chile, RIL EDITORES Terceras jornadas de Historia del Arte, 2006, p. 153.

¹³ Laura Malosetti Costa, “El rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX”. En VV.AA., *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1993, p. 297.

¹⁴ Laura Malosetti Costa, “Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico”, p.25.

¹⁵ Para este tema véase los distintos trabajos de la antropóloga Teresa Porzecanski.



Juan Manuel Blanes, **Alegoría de América Republicana**, s/fecha Lápiz s/papel, 21,4 x 24,8. Perteneciente a la colección de apuntes, dibujos y bocetos adquiridos por el Municipio de Montevideo el 23 de junio de 1930 al Dr. Manuel B. Otero.



Juan Manuel Blanes. **El Ángel de los Charrúas**, 1879. Óleo sobre tela, 100 por 80 cm, MNAV. En préstamo en el Museo de Casa de Gobierno, Montevideo.

BIBLIOGRAFÍA (NO CITADA)

ACHUGAR, Hugo, *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo, Ediciones TRILCE, 2004.

ACHUGAR, Hugo y MORAÑA, Mabel (edit.), *Uruguay: imaginarios culturales*. Vol.1, *Desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo, Editorial TRILCE, 2000.

ACHUGAR Hugo y CAETANO, Gerardo (comp.), *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Ediciones TRILCE, 1992.

CHRISTO, Maraliz de C.V. "Heróis imóveis na pintura indigenista da América Latina". Comunicação apresentada no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, de 19 a 22 de outubro de 2010.

DE TORRES, María, *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Montevideo, Editorial Arca, 1995.

IGLESIA, Cristina, "La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera". En Georges Duby y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. 6, *Del renacimiento a la Edad Moderna: discursos y disidencias*, Madrid, Editorial Taurus, 1993.

MALOSSETTI COSTA, Laura, "Poetic Painting and Picturesque Poetry: Literature and Visual Arts in the Emergence of National Symbolic Repertoires in the River Plate area". En: Martine Heusser, Michéle Hannoosh, Leo Hoek, Charlotte Schoell-Glass y David Scott (eds.), *Text and Visuality. Word & Image Interactions 3*. Amsterdam-Atlanta, GA, 1999.

MALOSSETTI COSTA, Laura y PENHOS, Marta, "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la Pampa". En VV.AA., *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos aires, CAIA, 1992.

MEDINA VIDAL, Jorge, *El tópico de la cautiva en la literatura rioplatense*. Montevideo, Editado por el Departamento de lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1957.

PELUFFO LINARI, Gabriel. "Iconografía alegórica de la Cuenca Platense en el siglo XIX". En Gabriel Peluffo Linari (ed.), *Memorias del Encuentro Regional de Arte*. Vol. 2. Montevideo, Museo Municipal de Arte Juan Manuel Blanes, 2007.

PENHOS, Marta, "Indios del siglo XIX. Nominación y representación". En VV.AA., *Las artes en el debate del quinto centenario*. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos aires, CAIA, FFyL, UBA, 1992.

PI HUGARTE, Renzo, *Los indios del Uruguay*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

VV. AA *El arte de Juan Manuel Blanes*. Buenos Aires/Nueva York, Fundación Bunge y Born/ Americas Society, 1994.

VV. AA., *Blanes, dibujos y bocetos*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995.

Trabajar la expresión, antes que el arte

En su casa de la calle Asturias, Salomón Azar y su esposa María Teresa Esmoris abrieron en 1974 un espacio destinado a estimular la expresión artística en los niños y contribuir a la formación docente en el área. En su trabajo con educadores, el Taller Barradas ha sido pionero en el país. Como taller, nunca se propuso formar artistas, sino contribuir a la construcción de la subjetividad del niño, aclara Azar a La Pupila. Para eso se valen de una metodología que prioriza la expresión sobre el arte, y que tiene adeptos y detractores en el campo de la educación artística. Hoy trabajan con un abanico amplio de instituciones (escuelas, jardines, centros Caif, colegios), a partir de cursos para docentes y actividades de extensión en contextos carenciados. De cara al futuro, piensan consolidar su metodología, investigar y publicar textos sobre educación artística en Uruguay.

CAROLINA PORLEY

Como muchos centros privados de investigación y educación, el Taller Barradas surgió durante la dictadura cívico-militar como refugio y espacio alternativo a las intervenidas y abatidas instituciones oficiales de enseñanza. Entonces Salomón Azar tenía 34 años, se había formado en la Escuela de Bellas Artes, en el Club de Grabado, en la Escuela de artes y artesanías Pedro Figari. En el año 1974 fue arrestado junto a un grupo de compañeros del Club de Grabado a propósito de un afiche (*Canción con todos*) que había realizado para la feria del libro. Cuando salió, vio que las puertas se iban cerrando, que cada vez quedaban menos espacios donde crear y trabajar. Entonces, junto a su esposa y maestra, María Teresa Esmoris, pensaron en juntar sus dos formaciones, y crear un taller de educación artística en su casa. En 1972 el Museo Nacional de Artes Visuales había realizado la primera gran exposición dedicada a la obra de Rafael Barradas y Azar quedó impactado frente a la serie de los Magníficos. Por eso, dos años después, cuando abrieron el taller no dudó en llamarlo Barradas.

El espacio se abrió en principio para niños, pero la idea, ya desde el principio, era contribuir a la educación artística en las instituciones formales de enseñanza, a través de la formación de los maestros. *"En esos años prácticamente se habían anulado en el sistema educativo las materias vinculadas a la expresión artística, la plástica, la música, tanto en primaria como en formación docente.... Entonces pensamos que podíamos formar un taller que funcionara como espacio donde preservar el conocimiento en todo lo que es la enseñanza artística y expresiva, para que en algún momento, que no sabíamos cuando iba a ser, desarrollar eso de forma más abierta. Cuando vuelve la democracia, y enteradas las autoridades de lo que había sido nuestro trayecto en el taller, me llamaron para dar clases. Concurseé y trabajé muchos años en magisterio y en el Instituto Magisterial Superior. Pero eso fue después. En 1974 lo que teníamos era el taller en el fondo de casa".* En esos años, al taller concurrían niños de la zona, varios de ellos hijos de presos políticos o de desaparecidos: *"Era todo muy velado, porque ninguno de los adultos nos decían 'el padre está preso' pero nosotros lo intuía-*

mos (...). Había un chico que dibujaba muy bien, pero una vez que terminaba el dibujo, dibujara lo que dibujara, hacía un semicírculo por arriba del dibujo y le ponía tres o cuatro líneas horizontales, y tres o cuatro líneas verticales. Como eso se repetía en el tiempo, nos llamó la atención. Ahí pensamos profundizar, averiguar qué pasaba. Justamente el taller de expresión, que era nuestra propuesta, lo que te permite es ver determinadas reacciones, y situaciones psicológicas. Entonces hablamos con la madre. Le dijimos que dibujaba bárbaro pero que nos preocupaba cómo terminaba los dibujos. Entonces ella nos dijo que el padre estaba en el Penal de Libertad. A la clase siguiente él hace un trabajo y yo le sugiero '¿por qué no le llevas alguno de estos dibujos, que son tan buenos, uno para tu mamá, otro para tu papá, para tu tía, etc.?' Entonces le lleva un dibujo al padre. A las cuatro o cinco semanas aparece con un posavaso de sísal. Y me dice 'te lo mandó mi padre'. Entonces yo le dije 'justamente es lo que estaba necesitando para apoyar el mate. Agradecele mucho a tu padre'. A la semana siguiente desaparecieron las rejas de los dibujos. Es decir, establecer un nexo entre el padre y el taller, integrándolo,

fue importante. Este tipo de cosas eran las que buscamos, poder ayudar al niño en su desarrollo emocional, en la construcción de su subjetividad. Nunca nos propusimos formar artistas”.

La aclaración es importante dada su apuesta metodológica a trabajar en base al desarrollo de la libertad expresiva, aclara Azar quien años después se formó en psicología social en la escuela de Pichón Riviere. Quizás por esto mismo, años después los primeros profesionales que se acercaron al taller fueron psicólogos, y luego, a través de éstos, llegaron los docentes. Hoy los cursos para formar docentes, principalmente maestros de primaria e inicial, constituyen la gran apuesta del taller que está dirigido por Azar, Esmoris y la hija de ambos, Simonne Azar, y que cuenta con una docena de docentes de música, plástica, expresión corporal, entre otros.

“Siempre manejamos el tema de la formación expresiva, artística sí, pero sobre todo la expresión, y concentrándonos en los niños. Apostábamos a la formación personal del individuo. Tuvimos sí, en algún momento, talleres de grabado para adultos, pero nunca fue el énfasis. La intención era y es tener una propuesta pedagógica en la enseñanza del área expresiva y artística para trabajar en instituciones educativas, escuelas, jardines, ONG, liceos también, tanto a nivel público como privado, que es lo que hemos hecho todos estos años. Tenemos un convenio marco con la UDELAR, hemos hecho trabajos de extensión universitaria. También tenemos convenios con colegios privados, con los CAIF, con el INAU, con la ANEP. Una crítica que se puede hacer al sistema educativo es la poca ayuda que da a los privados en estos temas. En un trabajo de formación de docentes en los jardines públicos, por ejemplo, pusimos desde el primer pincel hasta la última gota de pintura. Yo no me quejo de eso, porque el resultado fue estupendo, pero la ayuda es mínima. No existe un “fondo concursable” para la educación expresiva y artística como hay para otros aspectos del arte y la cultura.”

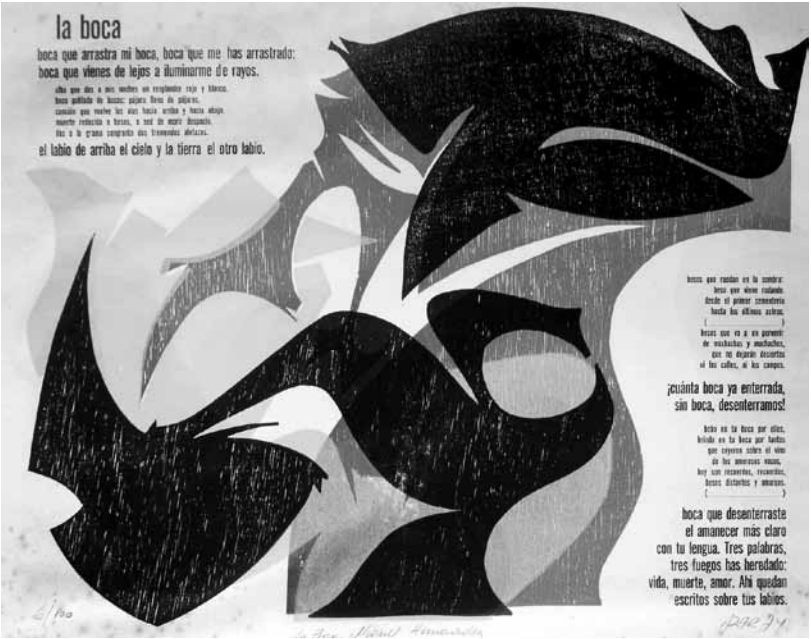
El Taller Barradas es uno de los privados que ha trabajado con las escuelas APREN-



Taller, academia, alumnos, modelo.

DER (ex escuelas de contexto crítico) de Primaria. Esos centros educativos tienen una extensión horaria que buscan “llenar” con talleres y actividades que incluyen las expresivas y artísticas. Azar recuerdo con especial cariño un proyecto realizado en la escuela 225 “Domingo Arena”, ubicada en la zona de Manga: “Nos llamaron con la propuesta de hacer un mural. Cuando llegamos, nos muestran el muro, era una pared de bloque de unos 50 metros de largo y más de 3 metros de alto. Era un muro que no permitía ninguna visual hacia adentro. Les explicamos que para hacer un mural se debían dar algunas condiciones, porque un mural tiene un concepto atrás, y depende de las características del muro, de la atmósfera en torno a él, y de si el muro efectivamente se adecúa a esa función. En ese muro era imposible hacer un mural. Era muy agresivo. También vimos que el muro estaba lleno de huecos, de agujeros.

Le menciono el tema a la directora, diciéndole que había que tapar todos esos agujeros. ‘Eso es imposible’, me contesta. ‘Tapás un agujero y mañana aparecen dos más’. Entonces empecé a indagar, a partir de conversaciones informales, y vi que había una necesidad de la gente de la zona de ver lo que ocurría adentro de la escuela, y de los niños de comunicarse con ese exterior. Entonces decidimos aprovechar eso. Hicimos un trabajo muy lindo con los niños. Primero les dimos unas clases sobre aspectos técnicos referidos a los colores, la pintura, el pincel. Luego hicimos un taller en el que les entregamos unas hojas comunes con pequeños agujeros y empezamos a trabajar, a preguntarles, sobre qué cosas les sugerían eso... Finalmente hicimos una intervención en el muro en torno a esos huecos, y esa relación del adentro y el afuera, que creo resultó. Quedó como una miscelánea, donde vos ibas viendo los diferentes agujeros.



La boca. Salomón Azar. Xilografía. 1974.



Sala de Viena. Salomón Azar. Xilografía. 1973.

Fuimos conectando los agujeros unos con los otros, pero no pintamos todo el muro". Volvieron a esa escuela el año pasado, pero esta vez a través de un convenio con la comisión sectorial de extensión de la Universidad de la República, para desarrollar el proyecto "el muro como testimonio de un acuerdo social", donde el trabajo trasciende claramente la formación expresiva y artística, y alcanza una dimensión psico social y comunitaria: "Comenzamos trabajando con los padres de los niños en torno al concepto de integración, de aceptación del diferente, aspectos de la convivencia comunitaria, etc. A partir de allí se incorporaron los niños y maestros. Luego votamos todos –padres, docentes y niños- qué palabras que se trabajaron en esos talleres debían estar en el muro. Entonces salió cooperación, solidaridad, eso

lo volcamos en el muro como recordatorio a la comunidad para trabajar juntos en torno a esos conceptos. Estas experiencias en contextos críticos son muy gratificantes, porque vemos claramente el efecto de lo que hacemos. ¡Los niños no querían que nos marcháramos!".

Más expresión que arte

Desde el Taller Barradas se reconocen los esfuerzos que ha hecho el sistema educativo por jerarquizar en su propuesta curricular la formación expresiva y artística (ya sea mediante la creación de los bachilleratos artísticos en secundaria y UTU, el programa Pro Arte, entre otras medidas). Sin embargo, Azar tiene algunos matices con respecto al rumbo seguido, en cuanto a la concepción de la expresión artística, y

el método de enseñanza y evaluación, que dista de ser el que él propone y defiende desde la práctica del Taller Barradas. "El nuevo plan de estudios de Primaria le da un lugar mayor a la expresión y el arte, jerarquiza el tema y aggiorna la propuesta de acuerdo a pensadores actuales como (Elliot) Eisner, (Arthur) Efland, y otros de origen anglosajón. El plan anterior, aprobado a la salida de la dictadura, si bien era bastante concreto, me gustaba porque lo veía más cercano a nuestra sensibilidad y además señalaba un punto clave para mí que es la autoexpresión. Ésta empezó a ser cuestionada por los autores más recientes, y por esto ha sido dejada de lado, lo que no veo del todo bien. El foco del nuevo programa está más en el arte que en la expresión. A mí me gustaría que fuera al revés. La expresión es cómo uno se puede manifestar sin ningún tipo de problemas, y a su vez sin motivación. Surge adentro lo que surge, y la persona lo plasma. Cuando la propuesta se centra no en la expresión sino en el arte, lo que se hace es trabajar con los niños distintas corrientes y artistas (cómo pintaban los impresionistas, los planistas, Torres García, etc.). Influye mucho todo ese conocimiento, que determina la producción personal, y la apuesta expresiva se diluye. Mi posición personal, y sé que es polémica, es que debería haberse continuado la parte de autoexpresión del plan anterior, que incluye lo que es la investigación por parte del niño de los materiales, la exploración a partir de diferentes herramientas y soportes, etcétera. La corriente de Eisner, que es la que predomina, cuestiona todo este trabajo de exploración y autoexpresión, porque dice que no tiene carnadura, y que al no haber directivas, no hay sostén. Ahora, hay que contextualizar. Eisner parte de un llamado de la Fundación Getty, en momentos en que la URSS competía con EEUU a nivel científico. Ellos creen que la educación no está cumpliendo su rol en EEUU y reúnen a un grupo de técnicos, como los que nombré, y que formulan una propuesta en la cual los resultados educativos puedan ser medidos. Esto para todas las áreas, incluidas la educación artística. Entonces medir lo que hacen, perciben, etc. La autoexpresión es más difícil de medir. Prácticamente es imposible. Aunque acá en el taller tenemos elementos de medición, éstos no son muy aceptados en otros ámbitos. ¿Por qué? Supongamos que el propósito de un taller es investigar el color. Entonces decimos que nuestro objetivo, lo que esperamos que se produzca, es que el niño reconozca los colores, los pueda combinar, los utilice adecuadamente, que utilice la herramienta necesaria para aplicar el color. En función de ese objetivo tratamos de evaluar. Sin embargo, no es una forma de

Taller **Barradas** en plena actividad.

En la X Bienal de Salto, 2013.

evaluación muy aceptada, porque prima la subjetividad. ¿Qué significa que utilizó bien el color? Este cuestionamiento viene desde hace años. Y nosotros venimos haciendo modificaciones en el método, atendiendo en parte estas críticas, y tratando de consolidarlo. Desde hace un tiempo lo que planteamos es la idea de 'expresión estimulada'. Al ser estimulada ya tenemos otros parámetros para trabajar. Pero también defendemos el concepto de libertad expresiva, que no es lo mismo que libre expresión. La libre expresión es un método. La libertad expresiva es una actitud, que debemos ganar en los niños. ¿Cómo lograr esa actitud? A través del clima, del taller, otorgar los permisos y que se sientan poseedores de esos permisos, crear un clima grupal acorde, transmitir que su obra va a ser aceptada, por el coordinador y por los pares. Entonces el niño en ese clima va a desarrollar los aspectos que más le sirven. Sería una especie de actitud por la cual el chico puede expresarse, sin ningún tipo de trabaja internas ni externas, en un clima propicio. Y se logra. Y en esa libertad expresiva está la construcción de la subjetividad. Nosotros no formamos artistas. Hacemos esto para contribuir a la construcción del yo, de la subjetividad personal. Y que esa subjetividad sea libre, crítica, reflexiva. Ese es para mí el principio y fin, de todo acto educativo, no solamente de éste. Y a veces no queda claro. Y esto porque se buscan medir resultados, y se valora mucho el producto final, "qué lindo te quedó". Y en realidad lo que se debe evaluar es qué proceso siguió ese niño para llegar a ese producto. Para que haya buenos productos tiene que haber buenos procesos".

Una de las líneas de trabajo que ha seguido el Taller Barradas y que busca profundizar, es el registro y la investigación de experiencias docentes en el área expresiva,

sobre todo en educación privada. En 2005 publicaron el libro "Canteras de creación" que recoge el trabajo de Jesualdo Sosa en Riachuelo (departamento de Colonia). La investigación recibió una mención del MEC en el premio anual de literatura ese año. "A Jesualdo lo conocí en el Club de Grabado, porque su esposa era grabadora. Cuando empezamos, pensamos que no debía existir la docencia directa sin investigación sobre la práctica docente. Entonces buscamos los hitos. Empezamos a trabajar con Mercedes Antelo, que había hecho una experiencia muy interesante de dibujo infantil, y que recientemente se hizo una muestra en el Centro Cultural de España. Nosotros teníamos el único registro de esa experiencia, porque Antelo nunca escribió sobre lo que hizo, y por suerte teníamos un video con una entrevista que le hice. Luego nos metimos con Jesualdo, que fue un trabajo ambicioso. Hicimos un convenio con la Facultad de Ciencias Sociales, para formarnos en investigación, y fuimos a Colonia, estuvimos investigando la zona, hicimos entrevistas a alumnos y a los hijos de Jesualdo. Esa experiencia que él hizo es pionera en la enseñanza plástica y gráfica, aunque no se limitaba a estos lenguajes, sino que también trabajaba poesía y música. Pero a nivel gráfico-plástico hizo cosas muy interesantes ya en el año 1933, cuando Hebert Read todavía no había escrito su libro Educación por el arte. Era una postura muy avanzada la de Jesualdo para la formación de los niños con mucha influencia de la escuela nueva, pero que él también critica.

También tenemos un trabajo sobre el dibujo infantil en Uruguay. Todos los libros hablan del desarrollo del dibujo en los niños, marcando etapas según edades, cuando dibujan garabatos, cuando hacen la figura humana, representativa, etc. No había investigaciones

sobre cómo era eso en Uruguay. Estuvimos cinco o seis años investigando el tema, con niños de diferentes edades y contextos socioeconómicos, y sacamos algunas conclusiones. Vimos y describimos el retraso que se da entre los chicos de las zonas marginales, en llegar a esas etapas, por ejemplo".

Al proyectar el futuro del taller, Azar dice que no se hace "muchas ilusiones" en ampliar la inserción y el vínculo con la educación formal, y que una de sus ideas es la de "afianzar la metodología y escribirla".

En ese sentido hoy tienen un libro escrito, pero aún no publicado, que trabaja aspectos conceptuales en torno a la educación expresiva en la primera infancia (de cero a tres años). El texto se titula "Sentido percepción", y presenta tres experiencias realizadas en jardines del estado: "por las características de la formación docente en Uruguay, que está alejada de los ámbitos universitarios y de creación de conocimiento, acá no hay nada escrito sobre prácticas docentes en educación expresiva y artística. En otros países hay una tradición de sistematizar estas experiencias educativas. Si vas a Brasil, Colombia, a Venezuela, a México, la formación de quienes trabaja en esto es universitaria. Entonces ellos tienen toda la formación teórica, pedagógica, y como investigadores. En ese libro planteamos la importancia de trabajar en esa etapa lo sensorio motor, las sensaciones, el oído, la textura, etc., y no tanto la obra gráfica o plástica. El énfasis está en el desarrollo de los sentidos porque lo que las personas no perciben a través de los sentidos, no existe. Trabajando los sentidos, ampliamos el panorama de lo percibido. Le abrimos al niño otro mundo".



Fotografía para la portada de la compilación de canciones (1971-1985) del fonograma *Walking on Thin ice*, 1992.

Yoko Ono

La partitura imaginada

BEGOÑA RODRÍGUEZ
(DESDE BILBAO, ESPAÑA)

La música, el lenguaje y la filosofía nutren la práctica artística de Yoko Ono, que continúa produciendo obra a sus 81 años. Pionera del arte conceptual, ha pasado a la historia del arte contemporáneo por su refinado uso de las “instrucciones” y por performances como *Cut Piece*. Yoko Ono persigue un mundo de mayor pureza, simplicidad y comunicación, un mundo más propicio para la justicia y la paz. El Museo Guggenheim de Bilbao recoge cinco décadas de su trabajo en la retrospectiva **Yoko Ono. Half-a-Wind Show**.

Un arte de las ideas, muy volcado a la participación del público, en una estética mínima y depurada y muy libre en sus formas y materiales conforma la aportación artística de Yoko Ono. Vinculada a la vanguardia conceptual neoyorquina de los sesenta, la artista ha cumplido ya 81 años y sigue trabajando bajo los mismos presupuestos. La retrospectiva *Yoko Ono. Half-a-wind Show* propone ahora un recorrido por estas cinco décadas de trayectoria. La muestra, que estará en el Museo Guggenheim de Bilbao en España hasta septiembre, recoge más de doscientas obras entre documentación de performances, instalaciones, objetos, vídeos y obra sobre papel. Un recorrido con cierto orden cronológico donde abunda el blanco y negro, la palabra, el aire, el agua, un fino humor y una sensible imaginación, con piezas que conservan aún la frescura. "Me gustaría ver máquinas expendedoras de cielo en todas las esquinas, en lugar de máquinas de Coca-Cola. Necesitamos más los cielos que la Coca-Cola", proclama la artista. La pieza de apertura es ya toda una declaración de intenciones: una escalera blanca que invita al espectador a subir al universo-cielo de Yoko Ono. En lo alto de la escalera, y con ayuda de una lupa, el espectador puede leer una pequeña leyenda escrita sobre un cristal. Es sólo una palabra: "sí". Esta obra, llamada *Pintura de techo, pintura del sí (Ceiling Painting, Yes Painting)*, formó parte de la exposición de Ono en la Galería Indica Gallery en Londres en 1966 y, como explica la artista, gracias a ella conoció a John Lennon. La propuesta de Yoko Ono es al juego pero no al juego burlón, absurdo o violento, sino al juego más sutil y poético, de elaboración personal, que busca, con todo, trascender en el mundo. Yoko Ono persigue un mundo de mayor pureza, simplicidad y comunicación, un mundo más propicio para la justicia y la paz.

El arte de las ideas

Considerada norteamericana en Japón, y japonesa en Estados Unidos, donde reside actualmente, Yoko Ono nació en 1933 en Tokio, y pasó su infancia entre ambos países. Sobrevivió al bombardeo de Tokio en 1945, y poco después fue evacuada al campo junto a su hermano. De entonces recuerda los días que ambos pasaron contemplando el cielo por un agujero en el techo, imaginándose que a floraban alimentos y otros productos imposibles. Su declaración biográfica de 1966 resume

así esa época: "Primera infancia: coleccioné cielos".

Recibió una gran formación musical, principalmente pianística y vocal. En la posguerra, estudió Filosofía y descubrió las ideas pacifistas de los intelectuales japoneses. En 1952 se trasladó a Nueva York con toda su familia, y en el Sarah Lawrence College se licenció en Poesía y composición contemporánea. Involucrada en la vanguardia neoyorquina, desde finales de los cincuenta es ya una figura conocida y reconocida por sus obras conceptuales y sus performances. A principios de los sesenta, junto al compositor LaMonte Young, organiza conciertos y eventos en un sencillo loft alquilado de Nueva York, donde cuenta ya con asistentes como Marcel Duchamp, Peggy Guggenheim y Georges Maciunas, a través de quien se unió a Fluxus.

Fue también colaboradora de John Cage, con quien realizó varias performances y a quien trató de "desacralizar" más adelante. Así, su *Pieza cielo para Jesucristo (Sky Piece to Jesus Christ)* (1965), en la que un grupo de músicos ejecuta una pieza clásica mientras son envueltos e inmovilizados, no tiene referencias religiosas sino que remite directamente a Cage, a quien se llamaba entonces a escondidas "J.C.". Precisamente esta ha sido una de las acciones que Yoko Ono ha vuelto a ejecutar con motivo de esta muestra, junto a *Pieza promesa (Promise Piece)* (1966) y la más reciente *Pintura de acción (Action Painting)* (2012). La visita de la artista a Bilbao ha dejado también sus mensajes repartidos en vallas y carteles por la ciudad, con las palabras: "Sueña", "Vuela", "Imagina".

La palabra como partitura

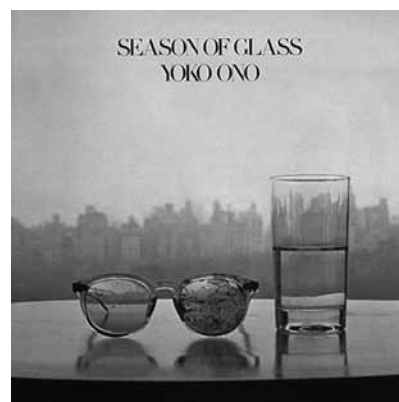
El uso de la palabra, y en concreto de las "instrucciones", pequeñas indicaciones escritas casi a modo de "partituras" para ejecutar la pieza, constituye uno de los rasgos más característicos de la obra de Ono. Se trata de un medio que le permite crear, transmitir y recrear la pieza a voluntad. Pero sobre todo es una invitación a que sea el espectador quien realice la obra, ejecutándola según lo escrito, imaginándola tan solo si así lo prefiere y que, de algún modo, pueda "poseerla" en su inmaterialidad, superando toda limitación objetual. Otros artistas Fluxus como Dick Higgins y George Brecht hicieron también un notable uso de las instrucciones, pero en Yoko Ono se encuentra tal vez un manejo más recurrente y particularmente inspirado de ellas. Frente al estilo tajante y categórico de sus compañeros, con re-



Ceiling painting. Instalación. 1968.



Cut piece. Performance. 1965.



Portada del fonograma Seasons of glass. 1981.



Sky piece. Performance. 1965.



Yoko Ono en el año 2000.



Cartel de la muestra en Bilbao.

ferencias a la cotidianidad más anodina, Ono despliega un vuelo más poético, rico en imágenes, metáforas y consideraciones filosóficas.

Así, propone instrucciones que van de una extrema sencillez, como su *Pieza Encendida*: "Enciende una cerilla y obsérvala hasta que se apague" (1955 otoño), o *Pieza Ciudad*: "Recorre la ciudad a pie con un cochecito de niño vacío (1961 invierno); a otras de carácter menos realizable, como *Pieza Tierra*: "Escucha el sonido de la Tierra girando" (1963 primavera) y *Pieza Sol*: "Mira al sol hasta que se ponga cuadrado" (1962 invierno), llegando a algunas de imposible realización y franca belleza, como *Pieza Luz*: "Coge una bolsa vacía. Sube a la cima de una colina. Llénala con toda la luz que quepa. Vuelve a casa cuando anochezca. Cuelga la bolsa en medio de tu habitación, en lugar de la bombilla" (1963 otoño). La referencia a la estación del año en cada una de estas pequeñas instrucciones remite sin duda a los tradicionales haikus, aunque no comparten la métrica ni la voluntad: las instrucciones de Yoko Ono quieren ser pura acción, no contemplación. Muchas de estas instrucciones, así como dibujos realizados entre 1955 y 1964, quedaron recogidos en el volumen que ella misma editó en 1964: *Pomelo (Grapefruit)*, y cuyas variadas ediciones se pueden disfrutar en la muestra.

Del mismo año es otra de sus célebres acciones: *Cut Piece*, que realizó en Kioto por primera vez en 1964. En ella, la artista se presenta en el suelo de un escenario, e invita a los espectadores a subir, uno a uno, y a coger unas tijeras para ir cortando trozos de su vestimenta, hasta que acaba destrozada por el suelo, en un lento ceremonial cargado de fuerza y tensión. El capítulo de su producción de cine experimental está asimismo bien cubierto

en la muestra, con una sala de múltiples pantallas donde se ofrecen, entre otras, la película *Mosca (Fly)*, de 1970, en la que una mosca sobrevuela y se posa sobre el cuerpo desnudo de una mujer; *Pieza cerilla (Match Piece)*, de 1966, que ofrece de manera simple y fascinante el proceso de arder y consumirse una cerilla, rodado con una cámara de alta velocidad; así como su conocida película *Traseros (Bottoms)*, del mismo año, que presenta cinco minutos y medio de planos cortos de traseros en movimiento, ciertamente "deserotizados", pero que le ocasionaron innumerables críticas.

La intervención del público

El espíritu de juego y la búsqueda de la intervención del público se cuidan en todo el recorrido. Así, se invita a los espectadores a "pintar con agua", depositando pequeñas gotitas sobre un pedestal transparente, con la ayuda de una esponja y un cuentagotas, que proyectan sombras "pictóricas" sobre el suelo (*Water Piece*, 1962). También se invita al visitante que a juegue usando un tablero de ajedrez pintado de blanco (*White Chess*, 1966), retándole a recuerde cuáles son sus piezas, pues todas son blancas, y se acabarán mezclando con las piezas blancas que tiene también su contrincante. Otra propuesta con mayor carga crítica es la de los *Dispensadores de aire (Air Dispensers)*, 1971, en los que la artista pone a la venta pequeñas cápsulas de plástico vacías, por cincuenta céntimos de euro cada una, despertando la reflexión sobre la cultura contemporánea de consumo, y sobre la consideración de obra de arte y el museo mismo.

En *Teléfono en un laberinto (Telephone in Maze)*, (1971/2011/2013), los visitantes esperan la llamada de la propia artista tras atravesar un camino de paredes de cristal, y en el *Árbol de los deseos (Wish Tree)*

(1996/2013/2014), ubicado en el atrio del museo, pueden dejar escritas sus esperanzas, siguiendo la tradicional costumbre de los templos japoneses.

El recorrido juega también con los diferentes formatos. Así, piezas mínimas como *Una caja que sonrío (A Box Smile)* (1967), una pequeña caja que contiene un espejo en su interior, o *Grabación en cinta magnetofónica de la nieve cayendo al amanecer (Soundtape of the Snow Falling at Dawn)* (1963/1965), conviven con instalaciones mayores como *Todos somos agua (We are All Water)* (2006), y con otras que llegan a ocupar salas completas del museo, como *Rayos de la mañana (Morning Beams)* (1996/2014) y *Lecho de río (River Bed)*, (1996/2014).

Colaboraciones con Lennon

Yoko Ono tuvo que soportar con resignación, y aún hoy lo hace, las críticas y acusaciones de algunos fans de los Beatles. Tampoco la estrella del pop fue bien recibida en los exclusivos círculos de la vanguardia. La gran exposición pública que ambos protagonizaron hizo que Lennon dijera de Ono: "Es la artista desconocida más famosa del mundo".

En la muestra se pueden ver documentación de obras realizadas conjuntamente, entre ellas la célebre acción *En cama por la paz (Bed-in for Peace)* en el hotel Hilton de Ámsterdam en 1969; *War is over* (1969), con carteles instalados en doce ciudades del mundo con el texto "War is over! (If you want it) / La guerra ha terminado (si tú quieres)", y *Bellotas por la paz (Acorns for Peace)*, que incluía el envío de bellotas a 96 jefes de Estado y políticos de todo el mundo. Fueron numerosas también sus colaboraciones musicales conjuntas, y ediciones de singles y álbumes, que se recogen también en la exposición. 



Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



DIANA SARAIVIA
GALERÍA DE ARTE



La Marquería
CUADRERÍA

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



LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones • arte contemporáneo
- pintura • escultura • arquitectura • moda • fotografía • diseño
- cerámica • ensayos sobre arte • revistas y publicaciones de arte
- arte para niños

Descuentos especiales

Libertad 2433, Montevideo
Telefax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com



INFANTOZZI

MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA

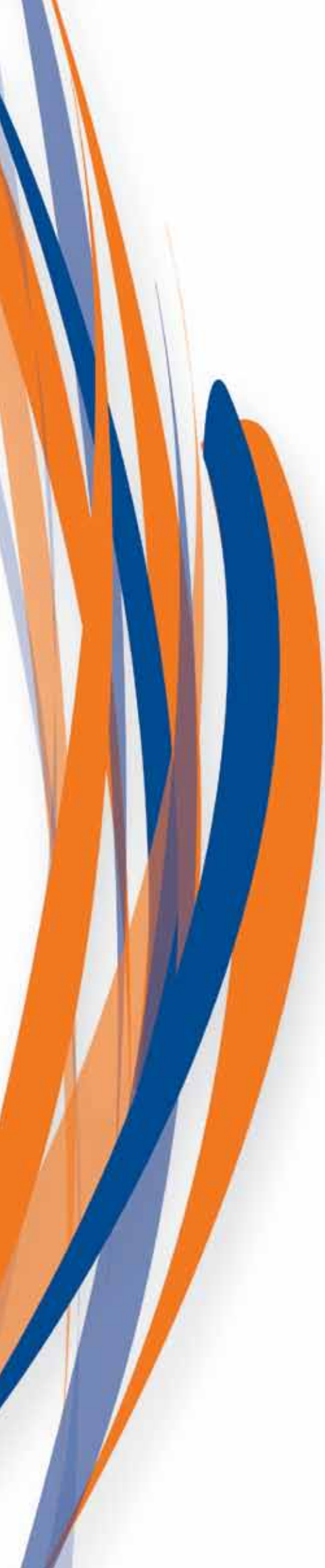
Bien HECHO EN URUGUAY

30
Años
1982-2012

**Materiales para expresión
plástica, artística y artesanal**

**Somos fabricantes y asesores
VENTAS POR MAYOR Y MENOR**

Av. Uruguay 1653 - Tel.: 2408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com



Escuela de Gestión Cultural

Diploma en Gestión Cultural (180 hs)

De abril a diciembre: lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Comunicación y marketing
- Contabilidad y finanzas
- Taller de formulación de proyectos
- Recaudación de fondos y negociación

Curso: Gestión de la Producción Artística (36 hs)

- Introducción a la producción artística
- La producción editorial
- La producción en las artes plásticas
- La producción de espectáculos

Curso: Periodismo Cultural (56 hs)

Dirigido a jóvenes interesados en la cuestión cultural, comunicadores, estudiantes de periodismo, etc.

Incluye fundamentos y herramientas del periodismo cultural, acercamiento a las diferentes disciplinas artísticas, análisis de obras y enfoque periodístico de la labor crítica.

Fundación



Informes e inscripciones:

Av. Uruguay 1157- Montevideo C.P. 11100 - URUGUAY
Tels. 2908 6491- 2916 0127 (223) / Telefax. 2908 6342
www.fundacionitau.com.uy
itau@fundacionitau.com.uy