



La Pupila

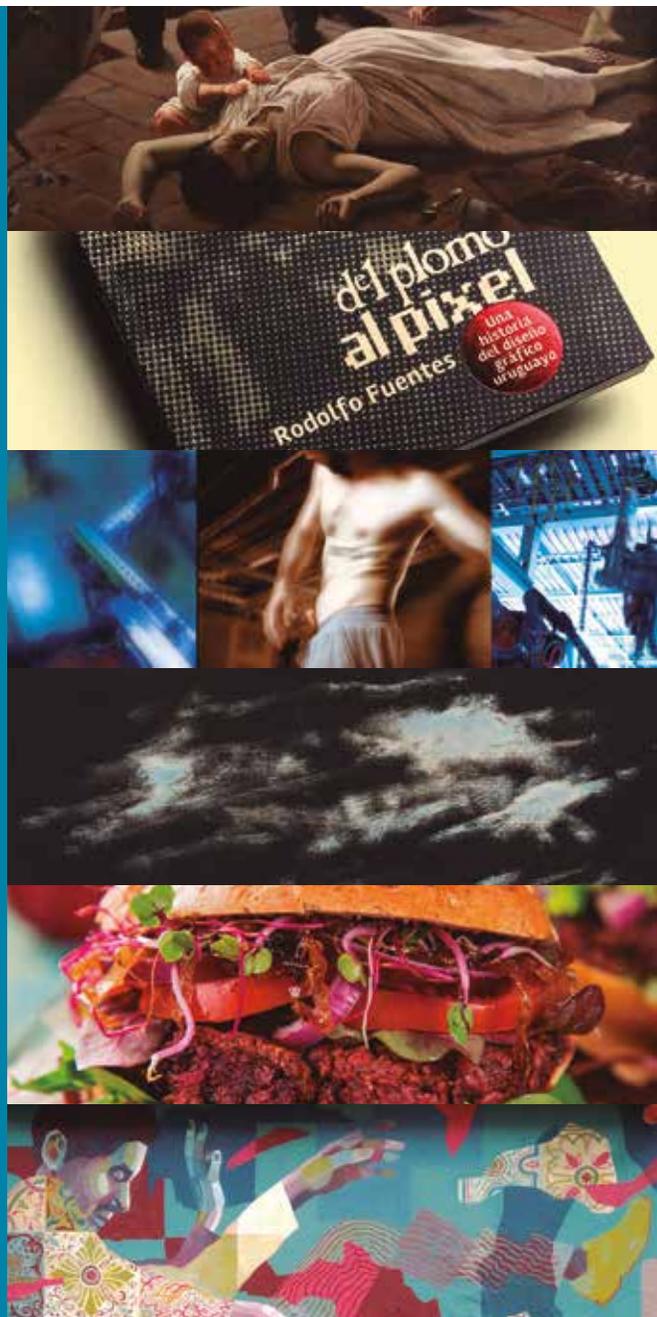
URUGUAY / AÑO 11 / n.º 54, JULIO 2020
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



SUMARIO >

- 1 Arte en tiempos de Covid-19
- 11 Rodolfo Fuentes
y el diseño gráfico en Uruguay
- 14 El espacio y el movimiento
Entrevista a Héctor Solari
- 20 Nocturnos
Francisco Jarauta
- 23 Ser y no ser,
el arte según Alain Badiou
- 28 Leandro Bustamante:
El nuevo muralismo

URUGUAY / AÑO 11 / n.º 54, JULIO 2020



STAFF / Colaboran en este número

Carolina Porley (Montevideo, 1979). Periodista cultural e historiadora del arte. Es profesora (egresada del IPA) en bachillerato artístico y a nivel universitario en la Lic. de Artes Visuales de la Universidad Católica y en la Especialización en Historia del arte y Patrimonio del CLAEH. Magíster en Historia, Arte y Patrimonio, actualmente cursa su doctorado en Historia en la UDELAR. Su principal línea de investigación es el coleccionismo público y privado de arte en Uruguay. En 2019 publicó *El coleccionista. Fernando García y su legado al estado uruguayo*.

Francisco Jarauta es Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Profesor invitado de universidades europeas y americanas, sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y teoría del arte. Ha comisariado varias exposiciones internacionales y ha sido Vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, siendo actualmente miembro

del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Participa en el grupo Géophilosophie de l'Europe y es coordinador del Grupo Tänger.

Horacio Mantero (Montevideo, 1990). Técnico en Comunicación Social, estudiante avanzado de la carrera de Filosofía de la Facultad de Humanidades. Ha desempeñado la docencia de Filosofía en UTU, y en centros de estudio tanto públicos como privados.

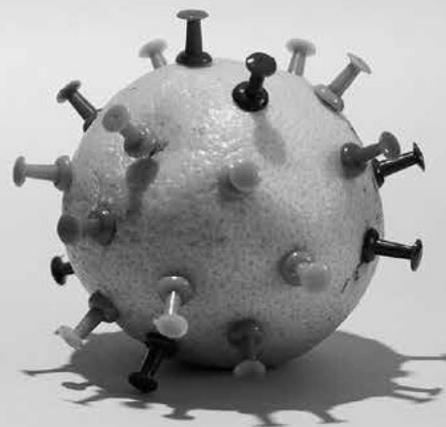
Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, donde podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha.

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Óscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com).

Diseño Gráfico: Rodrigo López. **Corrección:** Vanina Castellano. Impresa en Uruguay. *La Pupila* es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura n.º 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en *La Pupila* recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, 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 ARAÚJO DE TREINTA Y TRES, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, GALERÍA DIANA SARAVIA CONTEMPORARY-ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA Y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.



Rafael Lejtregger. Sin título, de la serie *Bodegones en cuarentena*, 2020.

ARTE EN TIEMPOS DE **COVID-19**

Civilizar **la** pandemia

La idea es reflexionar sobre la producción artística contemporánea que está teniendo lugar en/ sobre la pandemia, a partir de una aproximación (necesariamente parcial y preliminar) a esta, en diálogo con el antecedente iconográfico local más importante, *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871) de Juan M. Blanes. A partir del sentido profundamente civilizador que el artista dio a esa obra, pensar el modo cómo los artistas se han parado frente a la actual crisis sanitaria.*

CAROLINA **PORLEY**

Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires es quizás el cuadro más emblemático de la pinacoteca del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Es la única obra que ha estado en exhibición de forma casi permanente, y sin duda es una pintura que tanto los uruguayos como los argentinos hemos tenido muy presente en estos meses de crisis sanitaria

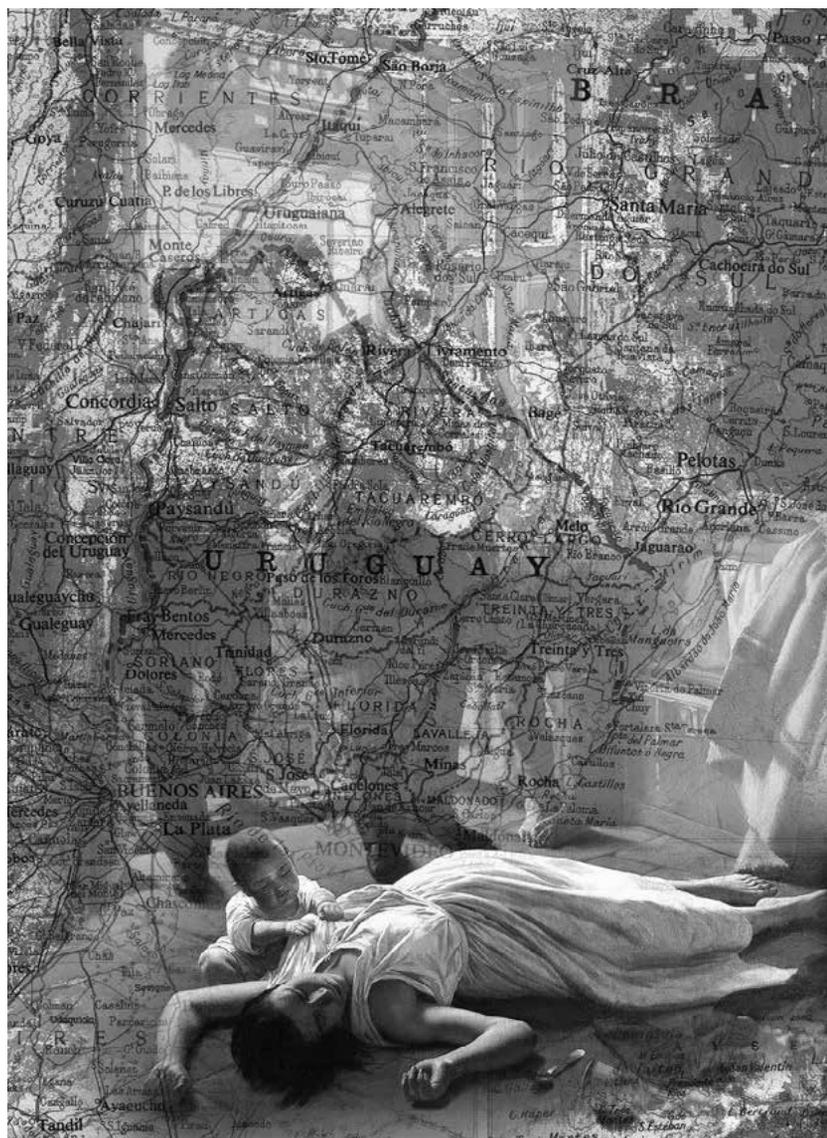
por Covid-19. Fue una de las primeras obras de arte que el Estado uruguayo compró a un artista nacional. Lo hizo el gobierno de Lorenzo Batlle a mediados de 1871, poco después de que Blanes la terminara y antes que se exhibiera con enorme éxito de público en Buenos Aires. Podemos entender ese éxito de recepción si consideramos el sentido civilizador que

Blanes dio a su obra en el marco de su proyecto estético-político, el cual puede reconocerse a través del proceso de creación del cuadro, para cuyo análisis vamos a tomar como referencia el estudio realizado por la historiadora Laura Malosetti.¹ Se sabe que Blanes tomó el tema de una noticia que divulgó la prensa porteña: «HORROROSO. Anteanoche el sereno de la manzana

en que se haya situada la casa que en la calle Balcarce lleva el núm. 348 notó que la puerta principal se encontraba abierta [...] encontró en una de las piezas el cadáver de una mujer, en cuyo seno mamaba un niño. No sin algún trabajo consiguió desasirlo de los brazos de la muerta» (*La Tribuna*, 18 de marzo de 1871).

La noticia sobre la tragedia de esa familia de inmigrantes italianos nos devela una decisión no menor que tomó el pintor, y que fue suprimir el detalle que justificó el «horroroso» del título: en la pintura el niño no succiona el pecho de un cadáver, sino que tirona ligeramente el vestido de su madre que yace en el suelo. Otras decisiones vinculadas a la representación de los personajes fueron quitándole realismo a la obra. Eso se puede comprobar de un análisis comparativo entre el cuadro y un boceto que también integra el acervo del MNAV, donde ingresó en 1945 como parte del legado del coleccionista Fernando García. Blanes optó por sacrificar detalles realistas que había incluido en el boceto, que es más preciso definir como una versión primitiva de la obra. Sobre todo el cuerpo de la madre cambió, tanto en su aspecto como posición. Dejó de ser un cuerpo avejentado y vejado por la enfermedad, representado a partir de un escorzo que contribuye a la imagen espectral de la mujer. En la obra definitiva el cuerpo ya no presenta signos evidentes ni de la enfermedad ni de la miseria. La madre está representada de forma pudorosa y delicada. También el cuerpo del padre (que Blanes incluyó aunque no estuvo entonces en la pieza) cambió de posición, por una menos sufrida y al mismo tiempo más recatada.

Asimismo, los personajes que Blanes representó ingresando a la modesta habitación y que son los que descubren la tragedia, cambiaron significativamente, de modo que el dinamismo y nerviosismo de la versión primitiva fueron sustituidos por una escena calma y solemne. Esos personajes ya no aparecen sorprendidos, como llegando tarde a presenciar una realidad que los supera, sino que están parados frente a esa tragedia familiar, respetuosos, conscientes de lo ocurrido. Es sabido que las dos figuras principales corresponden a los mártires masones José Roque Pérez y Manuel Argelich —que Blanes incluyó en la escena aunque no estuvieron allí—. El primero presidente y el segundo miembro de la Comisión Popular de Salubridad creada para socorrer a las



Óscar Larroca. *La otra fiebre*, 2020. Collage digital.

víctimas, y ambos muertos poco después de la noticia que el cuadro recoge (Roque Pérez a fines de marzo y Argelich en mayo de 1871).

Malosetti ha dicho que Blanes se comprometió con el drama de la familia italiana destruida por la fiebre (dramatismo reforzado por la luz irreal que ilumina a la mujer y al bebé). Y que al cambiar el aspecto y posición de la mujer idealizó a la madre y a su hijo, los dignificó, al tiempo que ocultó la muerte en sus aspectos más descarnados y violentos. También, que el artista se comprometió con el sentido moralizante de la obra, mostrando la actitud ejemplar de los mártires masones, modelos de civilidad, que pese a que podían haber huido, como hizo gran parte de la elite porteña, permanecieron ayudando a las víctimas. Y los incluyó en esa escena de tal modo que

el horror y el desconcierto ante una escena lamentable, dejaron lugar a sentimientos más civilizados como la ternura, la compasión y el melodrama.

El artista ocultó la desesperación y el caos de la escena que había plasmado en la versión primitiva y que seguramente eran una muestra de lo que vivía toda Buenos Aires en esos meses en los que un tercio de su población enfermó, otro tercio huyó (incluido el presidente Domingo F. Sarmiento), y unas 14 mil personas murieron, en su inmensa mayoría inmigrantes. Aclara esta historiadora que esos compromisos y ocultamientos se deben a que estamos ante un cuadro de historia, no a un cuadro de realismo social. Y como pintura de historia su función pedagógica y ejemplarizante prevalecieron sobre la representación de la cruda realidad.



J. M. Blanes. *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, 1871. MNAV.

Al incluir a Roque Pérez y Argelich junto a la familia italiana, Blanes ofreció al público un cuadro con el que muchos espectadores diferentes podían sentirse identificados. En la carta que Sarmiento escribió al artista a raíz del éxito de la obra, señaló como un acertado guiño al público el haber colocado como protagonistas a sus fallecidos colegas masones, dos figuras altamente estimadas y que no habían podido ser despedidas. Sin embargo, para gran parte del pueblo argentino, incluidos los miles de inmigrantes, los protagonistas eran aquellas víctimas a las que esos señores están observando en el cuadro. Ellos podían reconocerse en la imagen idealizada de esa madre y su bebé, así como en el muchacho descalzo que mira respetuoso a los hombres de levita. Hay pues un intento de conciliación social,

un sentido pacificador en el cuadro, que habilita el duelo colectivo, de modo de dejar atrás los resentimientos y desconfianzas que acompañaron las formas tan distintas como los diferentes actores y sectores sociales vivieron y padecieron la epidemia. En esos cambios, en ese pasaje del boceto al cuadro, dice Malosetti, Blanes procesó un tránsito del *pathos* al *ethos*, de la desesperación a la serenidad, del caos al orden, y que es también, en el contexto social y político de las jóvenes repúblicas sudamericanas, un pasaje de la barbarie a la civilización. Una civilización que tiene que ver con la capacidad estatal de «hacerse cargo» —por usar una expresión que hemos escuchado bastante en los últimos meses—, con superar la anarquía política (guerras civiles), y también con lograr cierta cohesión y orden social. Era el proyecto modernizador, y de

disciplinamiento social, que las elites ilustradas de la época buscaban llevar a cabo y que Blanes con sus pinceles, acompañó. Resulta interesante aquí recordar que ese cuadro no fue el primero que hizo el artista sobre la fiebre amarilla. Catorce años antes, en 1857, cuando volvía de Entre Ríos, y ante el brote de fiebre amarilla en Montevideo, Blanes decidió evitar esta ciudad e instalarse en Buenos Aires desde donde realizó una obra alegórica que tituló *La fiebre amarilla en Montevideo*. Si bien desconocemos esa representación, podemos hacernos una idea a partir de descripciones que aparecieron en la prensa: «Montevideo personificada en una bellísima mujer eleva su mirada al cielo. Una figura pálida, infernal, descarnada, inyectadas sus pupilas de sangre, oprime su cintura hincando en ella sus huesosos dedos. La víctima con angélica expresión de angustia y mansedumbre, apoya el brazo en una especie de zócalo [...]. Se ven del otro lado, los meses de la epidemia cubiertos con un velo negro. Destácase al fondo la bahía en la que se divisa un solo buque anclado y un vapor que huye de la infeliz Montevideo. Un cielo tétrico y sombrío con nubes de color plumizo que encapotan el horizonte, derrama sobre todo el cuadro sus tintas fúnebres y melancólicas».²

La descripción permite una aproximación a lo que debió sentir el artista, como tantos uruguayos, frente a aquella epidemia de origen desconocido. La fiebre se le figuró como un enemigo de naturaleza infernal que entonces lanzaba su furia sobre una desorientada e indefensa Montevideo, a la que solo le quedaba suplicar al cielo. Esa obra temprana nos muestra un artista más inmaduro (todavía no había ido a formarse en Florencia) pero sobre todo muestra que Blanes aún no había definido un aspecto distintivo de su labor como pintor de historia, y que es el sentido político civilizador que dio a su arte en las cuatro décadas que duró su trayectoria profesional, y que coincidieron (y convergieron) con la gestación del Uruguay moderno (1861-1901). También resulta de interés analizar ambas representaciones de la fiebre, la de 1857 y la de 1871, en sus relaciones con toda una tradición iconográfica del arte occidental, de obras dedicadas a representar escenas de peste y otras enfermedades infecciosas. Desde *El triunfo de la muerte* (1562) de



Giovanni B. Tiepolo. *Santa Tecla libera la ciudad de la peste*, 1759. Retablo en Catedral de Santa Tecla en Este. Padua, Italia.

Pieter Brueghel (una de las obras de la pinacoteca del Museo del Prado más vistas y descargadas en este tiempo), abundan en ese repertorio escenas de epidemias y muerte que no dejan dudas acerca de la gran fragilidad del ser humano. La muerte aparece arrasándolo todo, como la representó Blanes en 1857.

En ese marco no es poco frecuente encontrar escenas de niños junto a sus madres muertas. En ellas, la sensación de desamparo y debilidad es especialmente potente. Una de las pinturas que probablemente Blanes conoció, y que en estos días muchos italianos han recordado es *Santa Tecla*

libera la ciudad de la peste (1759) de Tiepolo, ubicada en la Catedral de Santa Tecla en la ciudad de Este (Padua), y que recuerda la epidemia de peste bubónica que devastó el centro y norte de Italia en 1630 para luego extenderse por Europa.

En la obra *Santa Tecla* es ayudada por Dios a socorrer a las víctimas que se presentan desesperadas, intentando separar los vivos de los muertos. En el medio del caos, una pequeña niña llora mientras intenta reanimar a su madre muerta.

La obra de Tiepolo tiene puntos de contacto con una anterior, *La peste en Asdod* (1630) de Nicolas Poussin, pintada cuando ocurría

la peste representada por el italiano, pero aludiendo a un episodio bíblico del antiguo testamento. También allí estamos ante una escena caótica, de una multitud de muertos y enfermos, entre los cuales se encuentran varios niños pequeños, incluido un bebé que succiona el pecho de su madre muerta. Si bien Blanes tomó su «episodio» de una noticia de prensa, es válido preguntarse si cuando eligió representar a la madre y el bebé no lo hizo —al menos en parte— como una oportunidad de hacer su propio aporte a este tópico del arte occidental, en el que él se ubica como artista y con el que dialoga. Roberto Amigo ha recordado otras dos posibles referencias iconográficas de Blanes y que es la obra del español José Aparicio, *La fiebre amarilla de Valencia* (1806), que representa las víctimas de la fiebre en lo que parece un monasterio o refugio asistido por religiosos. En el extremo izquierdo, una joven yace muerta (su rostro está tapado por un velo negro) y junto a ella un bebé, parece haberse caído del cuerpo de la difunta. También aquí las víctimas reciben una ayuda que no es sanitaria, sino religiosa, por eso las miradas tanto de los enfermos como de quienes los asisten, se elevan al cielo.³

También *La peste* (1858-63) de Silvestro Lega, tiene puntos de contacto con la obra de Blanes, y su influencia es más posible aún puesto que Lega y el uruguayo se conocieron y ambos fueron discípulos de Antonio Ciseri en Florencia. La peste de Lega pudo ayudar a Blanes a resolver el cuerpo de la madre muerta, también embellecido, como el del padre (a partir del cuerpo que yace atrás de los religiosos), permitiendo que en el cuadro definitivo de 1871, Blanes representara una versión serena de la muerte.

Pero más allá de las posibles influencias en el tratamiento de las figuras, es interesante advertir las diferencias entre la famosa obra del uruguayo y estos antecedentes europeos. Blanes optó por no representar una ciudad asolada, ni gente desesperada o desquiciada. Tampoco incluyó suplicas y plegarias. Lo hizo en su alegoría de 1857, pero no en 1871. Porque *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* fue pensada como una pintura con sentido programático (una expresión de deseo si prefieren), que buscó transmitir una idea de control humano de la situación, así como modelos de civilidad que pudieran ser adoptados por el público destinatario.

Otros riesgos, otros miedos

Cabe entonces preguntarse en qué lugar se ubican hoy los artistas frente a la crisis por el Covid-19. ¿Qué aspectos vinculados a la pandemia están presentes en sus prácticas? ¿Qué aristas de la problemática han decidido explorar? Y finalmente, ¿tienen esas prácticas contemporáneas alguna aproximación a la vocación «civilizadora» que dio Blanes a su famoso cuadro?

Lo que sigue surge de un relevamiento (necesariamente parcial y provisorio) de obras y prácticas artísticas producidas en (y no solo sobre) la pandemia, y que dadas las medidas de aislamiento social tomadas por los países, se expresan y transmiten por las redes sociales, especialmente Instagram. También hay obras a las que llegamos a través de un intercambio personal con los artistas.⁴

Una de las primeras conclusiones que surge de una mirada panorámica, es que la muerte prácticamente no aparece. Si se repasa, por ejemplo, las más de 500 obras compartidas en el Covid Art Museum, —iniciativa de institucionalidad artística virtual creada en marzo de 2020 en Instagram—, los efectos devastadores del virus no aparecen. Prácticamente no hay referencias a las víctimas mortales, ni siquiera a los enfermos, lo que marca un claro contraste con las imágenes del «triumfo de la muerte», antes mencionadas.

Ahora si la enfermedad y sus estragos no aparece, sí aparece, y mucho, el virus. Más precisamente la imagen científica/microscópica del Covid-19. La imagen del coronavirus (que recoge el nombre precisamente de la semejanza de su forma con la corona solar), aparece de múltiples maneras, muchas de ellas muy ingeniosas, y generalmente inserta dentro narrativas que recurren a la ironía y el humor. Pongamos tres ejemplos. El fotógrafo austriaco Marcus Hofstaetter, conocido por su trabajo con



Juan Burgos. *The Hum*, 2020. Collage analógico, 106 x 76 cm.

la técnica de colodión húmedo (utilizada por la fotografía en sus inicios), creó un GIF donde se lo ve trabajando con los químicos fotográficos cuando aparece el virus (que no es otra cosa que un pequeño peluche) que se le acerca, pero que gracias a la magia de la fotografía queda en jaque y no logra avanzar sobre el fotógrafo.

Otro ejemplo es un pequeño cortometraje titulado *Julito confinado*, que muestra al artista argentino Julio Le Parc (1928), uno de los máximos referentes del arte óptico y cinético, en su casa taller de París. Con humor, la filmación muestra la vida de este artista de 92 años (claramente ubicable dentro de la población de riesgo) luego

CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



María Montoya. *Selfish: autorretratos en cuarentena*, 2020.



Yamandú Canosa. *Hafephobia*, 2020.

de recibir la notificación de las autoridades francesas de que debe permanecer en su casa. Con una filmación ágil y con mucho humor, vemos al artista lavándose las manos varias veces a lo largo del día, poniéndose y sacándose el tapabocas, trabajando en su taller. En un momento se acuesta a dormir una siesta y sueña que el coronavirus lo persigue. Finalmente el artista logra enfrentar al virus, al que quema con un soplete, el mismo que usan para trabajar, y finalmente se declara vencedor del Covid-19.

Un último ejemplo es una serie de fotografías producidas por el uruguayo Rafael Lejtregger en un ejercicio de «bodegones en cuarentena». En su caso representó al virus a partir de una naranja que tiene clavadas alfileres de colores. En una fotografía, pre-

senta la cuarentena a partir de unos limones que aparecen encerrados en una caja de barquillos (desde donde contemplan el mundo exterior) mientras el virus-naranja se encuentra libre.

En esa apropiación visual y lúdica del virus, estaría la clave de un esfuerzo liberador, de trabajo a partir del miedo, la ansiedad y el abatimiento que todos sentimos durante esta emergencia sanitaria.

Si la imagen del virus está muy presente en las obras que han circulado a través de las redes sociales, un protagonismo no menor tuvo otros elementos asociados al control sanitario de la enfermedad, sobre todo los tapabocas. Esto ilustra una diferencia sustantiva con la tradición iconográfica mencionada. En esta nueva emergencia sanitaria las expectativas de salvación está

puesta en el aparato científico-sanitario. Es claro que hoy conocemos cómo funciona el virus (más allá de todo lo que resta por averiguar sobre su origen, cura y prevención) y sabemos relativamente cómo combatirlo. Lo que a su vez nos lleva a lo que es el aspecto más trabajado por los artistas, y que es la principal medida sanitaria adoptada: el aislamiento social.

La cuarentena y su vivencia es el tema más presente en las obras y prácticas artísticas relevadas. Muchas veces desde un abordaje humorístico como el de Banksy y su obra *My wife hates it when I work from home*. Ante la prohibición de salir, este artista callejero decidió intervenir su cuarto de baño, donde pintó sus características ratas causando destrozos (unas mueven el espejo fuera de su lugar, otras juegan con el papel higiénico, otras derraman la pasta de dientes...). Banksy rabaja a partir del propio estrés producido por el encierro, buscando empatizar con millones de personas que se vieron obligadas a tomar su hogar como lugar de trabajo.

Otros abordajes son más críticos, y apuntan al control social y la pérdida de libertad. Así, en la performance *Salir cubierto*, el artista belga, Maxime Matthys salió a la calle en la ciudad francesa de Rennes, vestido con un traje compuesto por unos 150 permisos de circulación que los ciudadanos deben tramitar durante la cuarentena obligatoria para salir de sus casas por un corto período de tiempo. El traje, explicó el artista, era una metáfora del control gubernamental sobre las personas para frenar la propagación del virus. Destacó la ironía de que en pleno siglo XXI, con el arsenal de innovaciones en tecnologías médicas y soluciones farmacológicas que ofrece el sistema, el mundo opte por defenderse del coronavirus con una medida de origen medieval, de cuarentena forzada y aislando a los enfermos, por miedo a que el sistema de salud colapse. También en EEUU algunos artistas han cuestionado a las autoridades por su gestión de la pandemia. Un ejemplo es la obra *A corpse is not a customer* ('un cadáver no es un consumidor') de Barbara Kruger. Esta artista que trabaja con palabras impresas en grandes superficies con tipografía **bold**, negra o roja, publicó la frase a página entera en la edición del 30 de abril del *The New York Times*. Tres semanas después, el domingo 24 de mayo, el diario demócrata conmovió a la opinión pública estadounidense reproduciendo en su portada una

lista de mil personas, víctimas fatales del nuevo coronavirus en EEUU. Incluyó un breve texto con el nombre, la edad, el lugar de residencia, la familia y la profesión o vocación de cada uno, en un esfuerzo por personalizar las estadísticas, y sensibilizar, consignando que entonces esos mil nombres correspondían al uno por ciento de los muertos a causa del virus.

Ese mismo domingo de mayo que *The New York Times* advirtió sobre las víctimas que se está llevando el nuevo coronavirus en EEUU, el artista uruguayo Juan Burgos me compartía *The Hum*, obra que no pude no vincular con la portada del diario.

En ese collage Burgos parte de una alegoría histórica de la muerte, que es la figura del ángel trompetista, transformado en una calavera que toca un instrumento de viento mucho más potente (con la trompa de un gramófono) y que disfruta de su triunfo en un escenario de figuras enmascaradas, totalmente tapadas, quizás para protegerse de un arma química, como podría ser el Covid-19, en una ciudad, que podría ser Nueva York, uno de los epicentros de la pandemia en EEUU.

Este artista ha venido produciendo una serie de obras vinculadas a la pandemia, que se inscribe dentro de su línea de trabajo con collages apropiacionistas (con

imágenes tomadas del cómic, la publicidad y la propia historia del arte) en los que crea escenarios distópicos y/o apocalípticos. Por eso no sorprende que en su caso el tratamiento del tema incluya la presencia de la muerte, recogiendo además la iconografía de origen medieval sobre el tema. Desde el surgimiento de la pandemia en China, creó tres piezas. *The Hum*, *Adversi Venti Confligunt*, que presenta un escenario de caos y enfrentamiento entre las dos superpotencias, Estados Unidos y China, (la inscripción en latín refiere a los vientos contrarios que chocan entre sí), y *La marca*, en la que a partir de una figura creada por Diego Rivera de un conquistador español del siglo XVI con un elemento metálico para indígenas, reflexiona sobre la vacuna obligatoria «que seguramente nos impondrán» y «el control casi absolutista que los gobierno están ejerciendo sobre la ciudadanía como la cuarentena obligatoria y el rastreo de los celulares por GPS».

Un aspecto interesante de las reflexiones sobre la gestión de la pandemia es que si bien se trata de una crisis sanitaria mundial, devolvió a los estados cierto protagonismo, con la adopción de medidas extremas como el cierre de fronteras. En ese fortalecimiento de los gobiernos nacionales, parecería que se volvieran a repasar límites

territoriales, que definían e identificaban a esas unidades políticas, tan jaqueadas por la globalización.

La otra fiebre, de Óscar Larroca, puede leerse en esta clave. Es claro que no ha sido fácil para los países del Cono Sur pensarse circunscriptos a sus límites territoriales, y más bien las historias aparecen entrelazadas y hasta confundidas. Sin ir más lejos *La fiebre amarilla*, como se suele llamar al cuadro de Blanes, es una pintura más argentina que uruguaya, ya que recoge un episodio ocurrido en Buenos Aires, y sin embargo en Uruguay no es poco común que se la confunda con una representación de la epidemia en Montevideo (nunca falta quien afirme que uno de los hombres de levita es el médico Teodoro Vilardebó, muerto en 1857).

Y en esto de las fronteras que se desdibujan y se reafirman, la obra de Larroca parece sugerir una lectura regional del drama sanitario actual, que presenta a Uruguay sorteando la pandemia con relativo éxito, pero que está rodeado/amenazado por dos grandes Estados que van de mal en peor en el tema, lo que reactualiza en clave Covid-19 el imaginario nacional del pequeño y ordenado Uruguay, «algodón entre dos cristales», amenazado por sus poderosos vecinos...

Ma
Mercado de los Artesanos
 ASOCIACIÓN URUGUAYA DE ARTESANOS

www.mercadodelosartesanos.com.uy

UruguayNatural

Mercado de la Plaza / Plaza Cagancha 1365 Mercado Ciudad Vieja / Piedras y Pérez Castellano



Jorge Fierro. *Cuarentena sin casa*, 2020. Video.



Proyecto Archivo Onírico. Colectivo Solitario, 2020.

Del aislamiento a la extroversión de lo íntimo

En torno a la cuarentena y su vivencia, surge como asunto las consecuencias de ese aislamiento social. En la obra con la que abrimos este artículo, *Hafephobia*, Yamandú Canosa recoge la imagen de una muchacha vestida de un blanco impecable, que se nos presenta muy pura e impoluta, que no está «contaminada» pero quizás porque no está contaminada tampoco está viva (es un maniquí). La palabra «hafephobia» refiere a la fobia al tacto, dolencia real de personas que no soportan el contacto físico. Podemos entender que en la pandemia un riesgo que corren las personas es contagiarse del virus. Pero junto a ese riesgo hay otros que tienen que ver con ciertas conductas regresivas activadas por el necesario distanciamiento social, como el miedo al otro, y todo lo que sigue a la percepción de ese otro como amenaza a la propia sobrevivencia. En el abordaje de la cuarentena otro tópico recurrente es la relación entre el adentro y el afuera. La añoranza del exterior, de la calle, de los lugares de encuentro con los otros, y la soledad del encierro son los temas presentes en la serie de pinturas que viene realizando Johanna Tordjman, y que recuerdan, tanto por su técnica como por su temática, las obras de Edward Hopper. También hay numerosas obras y proyectos artísticos que parten de la necesidad de captar o capturar el mundo exterior desde el encierro hogareño. La uruguayana Irina Raffo reflexionó sobre el punto a partir de

un proyecto participativo, en el que pidió a distintos colegas que compartieran fotografías o videos de lo que ven desde sus ventanas.

Este tipo de propuestas participativas, que generan registros colectivos de las experiencias individuales, son numerosas y variadas. Se invita a compartir selfies en cuarentena, o fotografías representativas de las formas cómo se vive el aislamiento, o textos que describen estrategias de cómo sobrellevar el confinamiento, con referencias a la resignificación de los hogares como lugares de trabajo, de ocio, de ejercitación, o a la compleja dinámica familiar cuando hay niños pequeños.

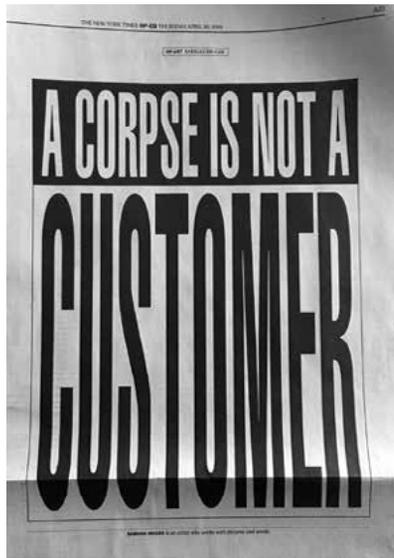
Un esfuerzo similar de registro de la vida cotidiana durante el encierro es el que hizo Juan Ponce de León en su cortometraje *Dentro*, que presenta la vida de una pareja con su hija pequeña durante la cuarentena. Hay también numerosos artistas que de forma individual comparten en redes una suerte de «diario de cuarentena», socializando todo tipo de detalles cotidianos. Por ejemplo la artista queer colombiana, María Montoya creó *Selfish: autorretratos de cuarentena*. Todos los días comparte un fotografía propia junto a un texto con algunos hechos o pensamientos que tuvo ese día. Según dice se trata de «un ejercicio personal, íntimo, narcisista y egocéntrico (tal vez) que busca ser un simple registro textual y fotográfico del diario cotidiano y reflexivo en tiempos de crisis. Todo para no morir primero de ansiedad que de COVID-19». Y en ese registro in-

cluye desde el libro que está leyendo o la canción que escuchó y no le gustó, a qué desayunó, si se le quemaron las tostadas o su percepción sobre el nivel de violencia en las redes sociales.

Parecería que frente al aislamiento, y los límites que la gestión de la pandemia establece entre una persona y otra, entre el adentro y el afuera, hay desde el arte una reacción de apertura total, íntima, y de corrimiento de los límites entre lo privado y lo público, lo propio y lo colectivo.

En esta extroversión de lo íntimo, de compartir qué pasa *dentro* nuestro mientras estamos *dentro* de casa, es interesante destacar la iniciativa del Colectivo Solitario, de Uruguay, que planteó un proyecto colaborativo «Sueños de cuarentena» que invita a compartir sus sueños, no necesariamente sobre el encierro sino producidos durante este, con la idea de crear un archivo onírico. Claro que la cuarentena puede ser un privilegio también. Tal la idea del productor audiovisual Jorge Fierro, en su registro audiovisual realizado en Montevideo el 21 de marzo, y que tituló *Cuarentena sin casa*. Allí recoge testimonios de personas en situación de calle que relatan cómo deben pasar la mayor parte de las horas del día en la calle, sin tener la opción de permanecer en un refugio, la pérdida de los lugares de contención (desde iglesias a bibliotecas públicas) y también la merma en los ingresos debido a la escasa circulación de la gente en los ómnibus, en la calle, o estacionando sus autos.

Desde estas distintas prácticas contempo-



Barbara Kruger. *A corpse is not a customer*, 2020.



Banksy. *My wife hates it when I work from home*, 2020.

ráneas hay una clara vocación por registrar, asir, verbalizar, nombrar y compartir. Una toma de conciencia de la situación y sus implicancias, un esfuerzo por controlar (y también compartir) el relato y al mismo tiempo por habilitar canales donde los aspectos más dañinos (miedo, ansiedad, depresión) puedan gestionarse de forma compartida. Y en eso de poner en palabras y poner en imágenes y también de usar el hastío, el miedo y la incertidumbre como «masa madre», para dar forma y crear, hay una clara vocación que puede ser entendida como civilizadora. Segu-

ramente distinta a la mirada ilustrada y decimonónica de Blanes. Claro que esto de «civilizadora» suena poco disruptivo, y seguramente muchos artistas contemporáneos piensen en la necesidad de deconstruir ese concepto. ¹

* Una versión muy preliminar de este artículo fue publicado en *Brecha* el 30 de abril de 2020.

¹ Véase L. Malosetti «La cuestión del público en la gestación de un arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes», en *Las artes en el debate del Quinto Centenario*. IV Jornadas de Teoría e Historia del Arte, Buenos Aires, CAIA; 1992, y

² J. M. Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes. Su*

vida y sus cuadros. Imp. Uruguay, Montevideo, 1931, p. 36.

³ Roberto Amigo: «Imágenes para una Nación. Blanes y la pintura de tema histórico en Argentina», en *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.

⁴ El relevamiento lo inicié en abril en el marco de mis cursos online en bachillerato artístico, en la Licenciatura de Artes Visuales de la UCU y en la Especialización en Historia del Arte y Patrimonio del CLAEH, donde propuse a los estudiantes compartir y comentar obras y prácticas artísticas producidas durante la pandemia. Algunas de las piezas comentadas aquí surgen de ese esfuerzo colectivo.

Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 130 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 10 años de La Pupila.


mosca
GRÁFICAMOSCA

PORTFOLIO >

RODOLFO FUENTES Y EL DISEÑO GRÁFICO EN URUGUAY,

Un work in progress en
actualización **permanente**



El pasado mes de junio salió a la luz ***Del plomo al pixel, Una historia del diseño gráfico uruguayo*** (la Nao Editorial) del diseñador gráfico, fotógrafo, editor y docente Rodolfo Fuentes (Santa Lucía, Canelones, 1954), quien ya había publicado anteriormente el libro *La práctica del diseño gráfico* (Editorial Paidós Ibérica). En 144 páginas, Fuentes recorre con profundidad la historia de una materia que le es familiar desde hace varias décadas, mediante la cual ha legado piezas gráficas fundamentales para la mejor historia del diseño local.

ÓSCAR LARROCA

Desde el punto de vista histórico, lo que se conoce como diseño gráfico es una disciplina que se posiciona en el cruce del lenguaje escrito, del arte plástico, de lo simbólico visual (signos, grafemas), de herramientas (como la imprenta y la tipografía), de «vehículos visuales» (como el libro) y de intereses vinculados a distintos tipos de comunicación (comercial, institucional). Respecto a este último punto, existe cierto grado de tensión entre la libertad creativa y el diseño por encargo. En *Una historia del diseño gráfico uruguayo*, Rodolfo Fuentes explica con manifiesta claridad cada una de estas variables en los primeros dos apartados («Antecapítulos» y «Capítulo 1») para luego internarse en el «Capítulo 2: Del plomo al pixel», una didáctica puesta en escena sobre la historia de este oficio en tierras uruguayas.

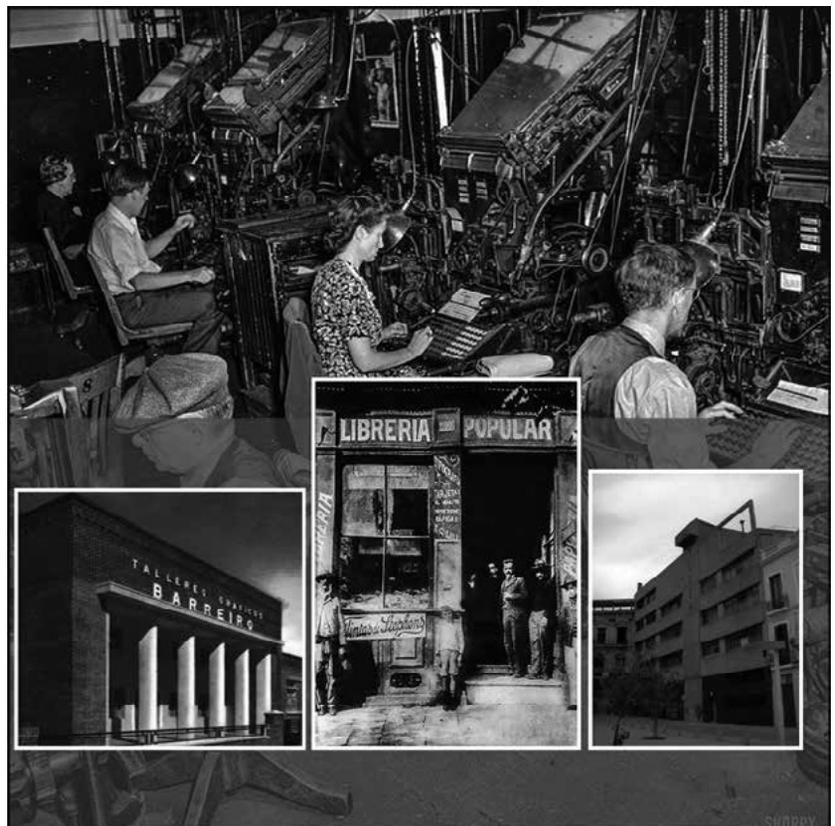
Afiches, avisos, libros y periódicos fueron y son el soporte de una disciplina que no circularía en el espacio de lo social si no fuera por la destreza técnica de los autores que se dedicaron a ella. A pesar de las precariedades técnicas vigentes en su momento y del anonimato de varios de sus protagonistas, los diseñadores gráficos locales dejaron su impronta en logotipos, dibujos y carteles. Fuentes los rescata de la memoria colectiva y, en muchos casos, hasta del olvido.

Si bien, como dice su autor, estamos frente a «una profesión tan cambiante que aún busca su lugar en el ámbito del conocimiento humano», los textos aquí reunidos reducen esa búsqueda y consolidan, en alguna medida, su merecido lugar.

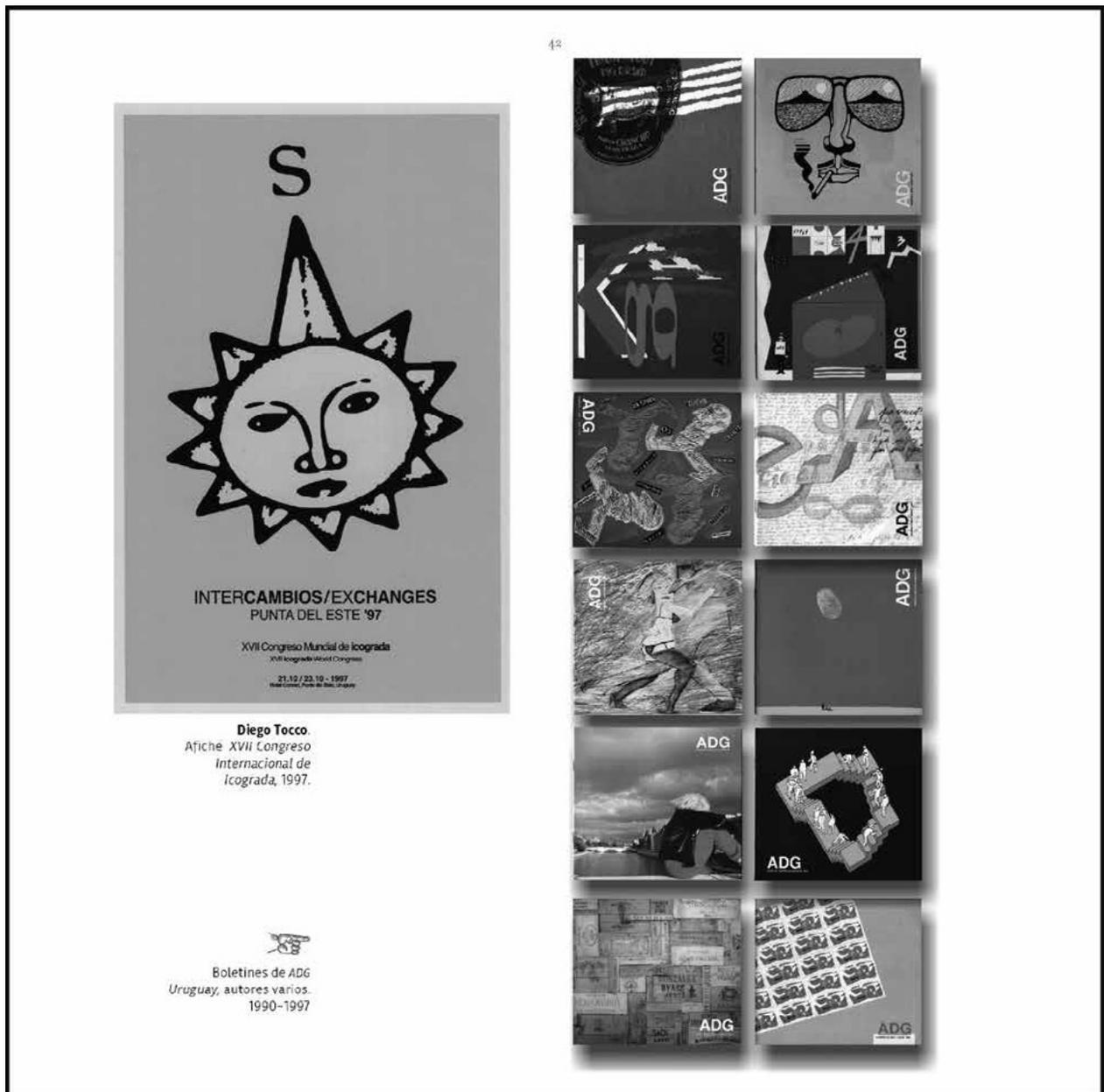
Un tercer capítulo, a modo de apéndice, presenta a diecisiete uruguayos que ejercen este “oficio-arte” en un país que todavía está omiso ante la relevancia de una parte de nuestra producción simbólica. Eso es —precisamente— lo que sobrevive del diseño gráfico luego de su destino inmediato y su función utilitaria: el testimonio de sus

hacedores y su contribución cultural para una forma de pensar el mundo.

No existen antecedentes similares en el universo editorial local para este trabajo ni el conocimiento de causa que Rodolfo Fuentes ha vertido en sus páginas, erigiéndose así en una cantera de información definitivamente imprescindible.



Linotipo. Siglo XIX hasta el siglo XX (pág. 71 del libro).



Hacia la conformación de una asociación de diseñadores gráficos en Uruguay (pág. 42 del libro).

Palabras anteriores a...

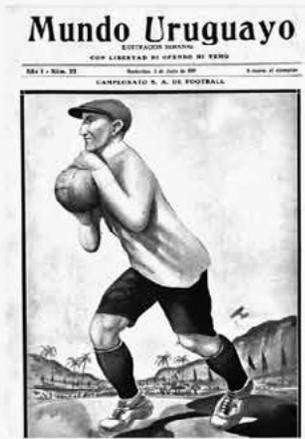
Rodolfo Fuentes

Cuando a mediados del siglo XV Johannes Gutenberg¹ se vale de su prensa de hacer vino y sus conocimientos metalúrgicos para lograr las primeras páginas impresas con tipos móviles metálicos que se conocen en Occidente,² el libro cobra un irrefrenable impulso como vehículo de las «nuevas ideas» europeas. Es también el comienzo de la tipografía como rama del conocimiento y de lo gráfico como medio de comunicación masiva. Luego, el advenimiento de la Revolución Industrial impulsa —fundamentalmente durante la segunda mitad del siglo XIX— el desarrollo de la imprenta, la publicidad y el surgimiento el concepto de identidad visual de las empresas, preparando el terreno a la definitiva inserción en el siglo XX de lo que Gillo Dorfles llamó «una forma comunicativa distinta»: el Diseño Gráfico.

Este libro se basa más o menos libremente en la exposición itinerante «**Del plomo al pixel**».³ En él, con el propósito de mostrar «**una historia del diseño gráfico en Uruguay entre 1807 y 2000**», se plantea una obra abierta que desde lo local y a través de diversos insumos hace un paneo sobre las influencias, los aportes históricos y las relaciones entre el diseño gráfico y los cambios tecnológicos como componentes de un recorrido didáctico en los antecedentes y el presente, donde diseñadoras y diseñadores van haciendo el día a día de una profesión tan cambiante que aún busca su lugar en el ámbito del conocimiento humano.

Como dice Kenneth Frampton, esta no es la historia, es **una** historia. Por lo tanto, seguramente algunos lectores se encontrarán con que faltan (o sobran) algunos nombres, fechas, hechos o circunstancias que ameritarían estar en *la* historia. Este trabajo solo pretende dar algunas pistas, poner en su lugar algunas tergiversa-

Como país aluvional, y "culto", la incorporación de modas y técnicas del viejo mundo y en menor medida de Norteamérica, no se hacía esperar y su influencia, mucho menos. La española *La Esfera*, la francesa *L'Illustration* y hasta la inglesa *The Studio*, llegaban habitualmente a manos de sus suscriptores. *Rojo y Blanco*, con carátulas de Orestes Acquarone, *Caras y Caretas* desde Argentina y *Mundo Uruguayo*, como luego la intelectual *La Pluma* eran los paralelos locales de las publicaciones extranjeras, formal y técnicamente equiparables. Emilio Cao, Hermenegildo Sabat (el abuelo de Menchi).



Pivel Devoto, Juan. Los orígenes de la imprenta en Uruguay en *Exposición Nacional de las Artes Gráficas*. Asoc. de Impresores del Uruguay, Montevideo, 1945

Fernández y Medina, Benjamin: *La imprenta y la prensa en el Uruguay desde 1807 a 1900*. Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1900.

Ares, Fabio: *Expósitos: la tipografía en Buenos Aires 1780-1824*. Dirección Nacional Patrimonio e Instituto Histórico, Buenos Aires, 2010.

Gutiérrez Viñuales, Roberto. *El libro Argentino. Ilustración y Modernidad 1910-1936*, CEDODAL, Buenos Aires, 2014.

03

Diseño de portadas para *Mundo Uruguayo*, *Rojo y Blanco* y *Caras y Caretas* (pág. 58 del libro).

ciones y sobre todo empujar un poco la puerta de este espacio de conocimiento para abrirlo a más interesados.

Esta obra consta de tres partes: una introducción (en la muestra era una charla «en vivo», cuyos temas se presentan ampliados en esta versión) donde se tocan los temas inherentes a la manera como el diseño gráfico ha desarrollado en Uruguay y las peripecias de sus procesos de enseñanza. La segunda parte contiene lo que se veía en la muestra en sí: los paneles y la información técnica e histórica. En este libro, también ampliadas. Finalmente, un capítulo con 17 entrevistas a diseñadoras/es en activo, como forma de integrar visiones actuales al tema de construir identidad desde el diseño, intentando salir de ese «páramo» que describe el flaco Vila.³ 

¹ Como todo en la interpretación de la historia, hay otras versiones sobre la «invención de la imprenta». Demos por buena, la historia de don Gutenberg.

² La famosa Biblia de 42 líneas.

³ «No puedo imaginar la nada en tanto no lugar, pero puedo imaginar el Páramo como metáfora visual de la nada, porque el páramo es lugar, aunque vacío. Acudo a la metáfora del páramo para referirme a nuestra endeble presencia simbólica dentro del contorno donde existimos: nacemos con poca representación estética, o casi sin ella, lo que significa nacer en un lugar donde no se está».

Ernesto Vila en Páramo Beach (BUGEL, CLÍO, Páramo Beach, Conversaciones con Ernesto Vila, Hum/Editafac, Montevideo, 2009.)

* La muestra «Del plomo al pixel», proyectada por la arq. Ximena Moraes, con curaduría y contenidos de Rodolfo Fuentes, se hizo acreedora a un Fondo Concursable en 2012 y se realizó durante 2013 y 2014 en Salto (Museo María Irene Olarreaga Gallino, Sala Carmelo de Arzadum), Fray Bentos (Casa de la Cultura Mary Mazzei), Maldonado (Casa de la Cultura. Sala Manolo Lima) y Montevideo, (Museo de las Migraciones, donde estuvo exhibida durante más de tres meses con buen éxito de público). Debido a una inundación en este museo la mayor parte de los componentes de la muestra se destruyeron irreparablemente.

El espacio y el movimiento

El año pasado, en el Museo Blanes, Héctor Solari (Montevideo, 1959) presentó su muestra titulada «Campos de Marte», que recopilaba trabajos de sus últimos diez años. En esta ocasión se pudo dimensionar la obra de un singular artista, que incursiona con la misma eficacia en el dibujo a carbonilla como en el video-arte, medio que lo relaciona con las artes escénicas, más precisamente a la danza contemporánea siguiendo «las sugerencias que el espacio le hace al cuerpo; no filmo con el ojo sino con el cuerpo». Otra de las características de su impronta tiene que ver con el tratamiento temático de las guerras. Su obra reflexiona sobre la violencia en su más amplia acepción. Desde su país de residencia, Alemania, Solari nos cuenta cómo se viven las consecuencias de la pandemia y las medidas tomadas por un país que una vez más es referencia por su actuación ante la crisis mundial.

GERARDO MANTERO

Estudiaste arquitectura y asististe al taller de Guillermo Fernández. ¿Cómo fue el proceso de tu formación?

Es difícil definir el punto de origen de un interés, de una formación. Ya en el colegio había participado en cursos de arte, en que se nos familiarizaba con técnicas «actuales»: frottage, collage, etc. Pero ¿forma eso parte de mi formación o fue tan solo el disparador de interés? En preparatorios, donde cada año se organizaba una muestra de arte, participo junto a Claudio Bado y Martín Mendizábal con la presentación de un objeto. Más por casualidad que por concepto. Tal vez sea el encuentro con estos dos colegas el que me impulsó a seguir el camino del arte. La Escuela de Bellas Artes cerrada durante la dictadura me llevó a decidir estudiar arquitectura, al igual que varios artistas de mi generación: Fidel Sclavo, Virginia Patrone, Martín Mendizábal, etc. Y al año siguiente ingresé al taller de Guillermo Fernández. Por lo antedicho encontré en la facultad bastantes personas con las que discutir sobre arte y estrategias artísticas. Algo similar sucedió en los talleres de los maestros.

En Facultad de Arquitectura aprendí a mirar, leer y sentir el espacio; en lo de Guillermo aprendí a escuchar y a mirar, o a «pensar con los ojos», como dice Ernesto Vila en el catálogo sobre Guillermo Fernández para

su gran retrospectiva en el MNAV (Montevideo, 2017). Sin embargo, en ninguna de las dos instituciones aprendí a dibujar.

Recién años más tarde, y a raíz de los cursos de grabado en metal con David Finkbeiner, primero en Montevideo y luego en Valdottavo, comencé a entender lo que es el dibujo. Y también en Valdottavo, pero con Luis Camnitzer, comencé a aprender a pensar en términos de arte (entendido como «la ciencia del conocimiento sensorial», tal como lo definía Alexander Gottlieb Baumgarten). Son estos dos artistas quienes más han determinado mi formación.

¿Cómo se dio tu aproximación a las artes escénicas, fundamentalmente a la danza?

Si bien de chico mis padres me llevaron a varias funciones del ballet del Sodre, vi mil veces coreografiados «*Cascacisnes*» y «*Lagos de las nueces*», nunca me entusiasmé. Hasta hoy, los códigos del lenguaje del ballet me siguen siendo tanto impenetrables, como poco atractivos. Es recién en el año 1979 que veo en el Solís a la compañía Alwin Nikolais (con su coreografía *Noúmenos*, creo recordar) y quedé inmediatamente fascinado. A falta de una escuela de danza, comencé a participar en las experiencias de expresión corporal con René Pietrafesa, a estudiar yoga y luego tai

chi con Teresa Trujillo. A mediados de los 80, volvieron algunos uruguayos del exilio, que trajeron nuevo material, como Verónica Steffen, de quien vi *Gris*, que también me impactó mucho. Junto a Mariana Carranza y Martín Mendizábal comenzamos a crear performances, una suerte de género multimedia: instalación, danza moderna, arte conceptual: *Morir es fácil*, *Sopa de Letras*, *Acto fallido*, trabajos que continué en Europa hasta 1989. El momento clave de mi interés por la danza sucedió en 1988: en el festival de danza en otoño en París vi en el correr de una semana las obras de Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaeker, La La La Human Steps con la fabulosa Louise Lecavalier (a quien tuve años más tarde la oportunidad de filmar) y Wim Vandekeybus. El interés que me generó el cuerpo en movimiento, aunado al interés que ya sentía por el espacio, despertó mi deseo de trabajar en ese medio, no como coreógrafo, sino como artista plástico, más precisamente con video. Es decir, pasar de la bidimensionalidad del dibujo a la tridimensionalidad de la instalación para finalmente introducir el movimiento, es decir, el tiempo. Pero es recién en el año 2007, cuando me mudé a Dresde, que pude concretar ese deseo: no solo porque hay en esa ciudad una escena muy vasta de danza, no solo por la presencia de la mejor escuela de danza en Ale-

Retrato de Héctor Solari frente a Hellerau, Dresde, 2017. Foto: Adam Dreessen.

mania, Palucca Hochschule für Tanz, sino porque la casualidad me dio la oportunidad de conocer primero y trabajar con algunos de ellos luego, a las bailarinas y los bailarines de la Forsythe Company, que pasaban en residencia artística en la institución de Hellerau varios meses al año. Me interesan sobre todo las sugerencias que el espacio le hace al cuerpo de cómo moverse, para lo que me baso en una fenomenología del espacio inspirada en los estudios Christian Norberg-Schulz. El trabajo resultante, no solo se reduce a videodanza, sino que también incluye video-escenografías y un seminario sobre arquitectura y danza que di en la Palucca Hochschule für Tanz Dresden.

En la muestra que presentaste en el Museo Blanes (2019), Campos de Marte, que reúne a una serie de trabajos de tus últimos diez años, decías que esta fue un puente entre la uruguayez y las influencias de tu larga estadía en Europa, esa especie de mestizaje que caracteriza la conformación de nuestra cultura. ¿Cómo los has vivido en tu caso?

La educación uruguaya, al menos en mi época, era muy eurocentrista; aprendemos mucho más sobre Europa de lo que los europeos aprenden sobre nosotros. No solo a nivel de historia, sino también a nivel cultural. Historia del Arte, de la Arquitectura, del Teatro, etc. Llegué a Europa pensando en que ya conocía todo, para darme cuenta de que no hay una cultura europea única, sino una cultura de las regiones europeas. Viví en varios países, y en esos países en diferentes regiones con diferentes tradiciones culturales.

Mestizaje entonces entre mi propia cultura, la uruguaya, y todas aquellas que fui conociendo e internalizando aquí. Mestizaje entonces en cuanto mi identidad está marcada por todas esas influencias, modos de ver el mundo, modos de expresarse. Durante los primeros años en Europa, existía una expectativa frente a mi obra de que fuese auténticamente uruguaya, o al menos, latinoamericana. Expectativa que yo no podía satisfacer. Es decir, aquí yo no



era suficientemente uruguayo, en Uruguay no era suficientemente europeo. No, más bien mestizo. Con esto no solo me refiero al mestizaje en sí de la cultura uruguaya, sino al mío propio. De todos modos, no es algo que me haya quitado el sueño, tan solo me llevó algunos años el entenderlo así y aceptar esa situación de estar entre dos mundos.

El arte ha dejado constancia de las guerras desde los bajorrelieves asirios, los frisos griegos, en el Renacimiento la recordada obra de Paolo Uccello, con sus tres variaciones sobre *La batalla de San Romano*, o las famosas obras *Los fusilados del 3 de mayo* de Goya y en el siglo XIX y en siglo XX el *Guernica* de Picasso, como algunos de los ejemplos más notorios. En tu obra está muy pre-

sente la guerra y la violencia en su más amplia acepción. ¿Cuál es la motivación que te hace internarte en esta ancestral problemática?

Por un lado, supongo que habrá alguna explicación psicológica, basada en experiencias personales, tal como la sensación de permanente violencia durante la dictadura uruguaya, o el hecho de que mi abuelo, soldado raso en los Alpes italianos durante la primera guerra mundial, nunca haya querido contar nada de sus experiencias (por lo que me las imaginaba, y a medida que más aprendía sobre el tema, más espantosas eran las imágenes que producía mi mente). ¿Tal vez una hipersensibilidad? No se puede negar que la violencia es una constante en nuestra vida, y todos los intentos de explicación del mundo, de la nación, están marcados por un



Eurídice, 2014. Video.



Coerper, 2014-2015. Video.

acto de violencia (violencia fundacional, por así decirlo). Si bien el tema de base es esa violencia eterna, que se expresa en eventos puntuales, lo que yo intento en mi obra es encontrar el equilibrio en su representación. De qué formas de representarla dispongo, y cómo expresarla para que no se vuelva ni banal ni pornográfica. Cómo despojarla también de un juicio ético, de un discurso normativo.

Este despojo, este encontrar el límite entre pornografía y banalidad, es tal vez lo que me lleva a reducir los medios expresivos del dibujo, a buscar en lo mínimo representado la mayor expresión.

La violencia, expresada en el plano del dibujo, me ha permitido ahondar sobre el Barroco (uno de los estilos que más me inspiran y que no me canso de mirar) y sus soluciones compositivas, lo que parecería a primera vista una contradicción con lo

anteriormente dicho, con ese despojo estilístico. Pero cuando pienso en la composición barroca, pienso sobre todo en las líneas dinámicas de su composición, no en la profusión de elementos, tal como se lo entiende de un modo algo superficial. En el Barroco y la representación de la violencia encuentro lo que más me fascina: el espacio y el movimiento.

Es muy singular en tu obra cómo conviven la asepsia de tus composiciones en carbonilla y la sofisticación de la producción audiovisual. ¿Cómo fuiste construyendo tu lenguaje?

En cuanto a la asepsia, creo que la respuesta la di en la pregunta anterior: despojarse de lo contingente para concentrarse en la esencia. También en los videos trato de mantenerme con solo lo necesario para expresar una idea.

Salvo excepciones, como en *La Merienda* (para citar un video mostrado en la exposición Campos de Marte), mi aproximación al video es corporal: desarrollo primero una coreografía y luego filmo, no con el ojo, sino con el cuerpo, con el ritmo que me va diciendo mi cuerpo. Esta estrategia se ve claramente en los videos basados sobre dibujos o fotos. Cuando fui por primera vez a un workshop de videodanza, el docente me preguntó para qué quería tomar el curso, si yo filmaba como si estuviese filmando danza (se trataban en aquel año de los primeros videos hechos en movimientos de cámara sobre fotografías intervenidas o sobre dibujos: la serie *Catástrofes: Montevideo arde I, II y III, Frankfurt am Main, Uruguay y Libertad*). En ese sentido, su estrategia también era de generar una coreografía de la cámara adaptada a la coreografía de la bailarina o del bailarín.



SYNC, 2014. Vídeo.

La construcción de ese lenguaje formal se fue desarrollando entre «prueba y error» y un pensamiento teórico de expresar mejor lo que yo quería.

En los actuales tiempos de pandemia y sus consecuencias se ponen en cuestión las distintas maneras en que los Estados enfrentan la situación. Alemania una vez más se ha transformado en foco de atención. ¿Cómo ha sido la respuesta del país germano con respecto a la cultura?

Ya al comienzo de la crisis el gobierno alemán tomó la iniciativa diciendo que nadie se debía preocupar por posibles consecuencias económicas, que el Estado estaba dispuesto a utilizar todos sus recursos económicos para aliviar la crisis. Alemania es mucho más rico de lo que todos supo-

níamos. En cuanto a las instituciones culturales financiadas por el Estado, estas no han tenido ningún tipo de déficit. Al ser financiadas por el Estado, no son dependientes de las ventas de entradas; en definitiva, estas instituciones salían «enriquecidas» de la crisis. En cuanto a los artistas independientes, a nivel del gobierno federal, se hizo una entrega de 2500 euros por los tres meses de «cuarentena»; a este monto cada Estado federal le sumaba una cantidad X, resultado de su política cultural: en Hamburgo, donde vivo, la ciudad asumió los costos generados por la manutención del estudio o cuarto de trabajo (alquiler, electricidad, teléfono, internet, etc.), más los costos de los seguros (salud, vida, jubilación, accidente o lo que fuese) durante tres meses, con un mínimo de 900 euros y

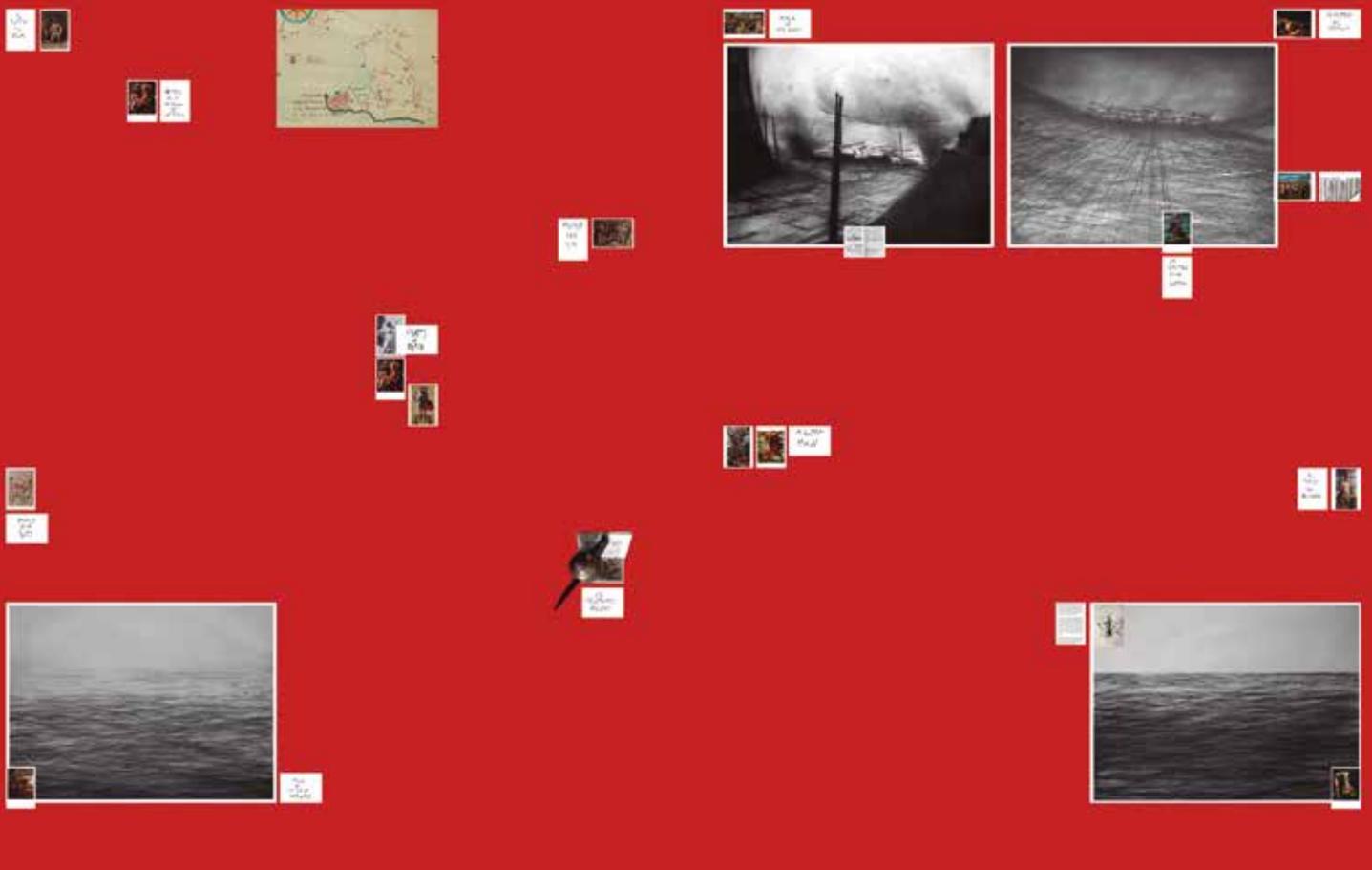
un máximo de 15000 euros. En términos generales, la solución ha sido buena y útil, a pesar de que han quedado muchos casos aislados sin cubrir. En comparación con la ayuda recibida por las grandes empresas, la inversión en la cultura ha sido muy pequeña. Además, la lucha actual de los artistas es el tener garantizada una renta básica que les permita producir con mayor libertad. Pero creo que, en comparación con otros países, no me puedo quejar.

El arte también ha dejado registros de las pestes, como por ejemplo *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires (1871)* de Juan Manuel Blanes o *el Triunfo de la muerte (1563)* de Pieter Brueghel, o la producción actual ante la irrupción del Covid-19. Por un lado, se construye

Más de 500 Artistas visuales socios de **AGADU** registran su arte y defienden los derechos sobre sus obras.

Sus creaciones se encuentran en la galería virtual

www.agaduartistasvisuales.org



Campos de Marte, 2019. Instalación sobre pared. Dibujos (pastel y goma de borrar sobre papel), cartas postales, texto y objeto. Museo Juan Manuel Blanes.

un relato hijo de la necesidad expresiva y, por otro, ante la parálisis de la actividad, los artistas realizan sus obras sin remuneración y en muchos casos sin subvención de ningún tipo. ¿Cómo te ha afectado y cómo encaras esta situación?

Me llamó mucho la atención, a poco de comenzada la cuarentena, la reacción hiperactiva de instituciones culturales y de muchos artistas: al tiempo que se quejaban del poco apoyo económico del Estado

(con razón) y afirmaban lo imprescindible que es la cultura para la sociedad (con razón también), comenzó un aluvión de propuestas artísticas sustitutivas y gratis vía internet. Como si hubiese cundido el miedo de que la gente se olvidase de la cultura. O de sus actores. Para mí, una contradicción a distintos niveles: una vez comenzada una oferta de espectáculos gratis, será muy difícil explicar por qué a partir de mañana queremos dinero por

**INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

🏠 Av. Uruguay 1653 ☎ 2408 09 68*
🌐 www.infantozzimateriales.com



Mirando la guerra, 2015-2018. Dibujos (pastel y goma de borrar sobre papel) y video.

Paisajes después de la batalla, 2019. Dibujos (pastel y goma de borrar sobre papel) y video.



la misma oferta. Y si se demostraba en la cuarentena lo imprescindible de la cultura, ¿por qué ese temor a ser olvidado, si no se mantenía una presencia virtual en todos los medios posibles que nos ofrece la red: Vimeo, YouTube, redes sociales, por citar solo algunos? No estoy para nada de acuerdo con esa solución poco reflexionada de muchos artistas. Es más, a nivel personal, disfruté mucho de la imposibilidad de ir a museos o galerías, a espectáculos, ya sea de teatro, danza, ópera. Esa suerte de ostracismo me permitió reducir mi consumismo cultural y concentrarme en reflexionar sobre todo lo ya visto en el correr del año, en pensar sobre los nuevos lenguajes. En suma, en profundizar lo experimentado «en vivo». De todos modos, una de las razones de venir a Europa

fue la posibilidad de ver arte en vivo, tanto a nivel de las artes plásticas, como de las performativas. Participar en una exposición virtual de un museo me recuerda a cuando miraba la obra de Rubens en reproducciones en blanco y negro en mi juventud. ¿A santo de qué repetir esa experiencia? ¿Es que realmente alguien piensa que esas presentaciones virtuales pueden mitigar la sed cultural? Y si así lo hiciesen, ¿por qué razón ahora volver a abrir teatros y museos, si nos alcanzan las visitas virtuales? Me faltó, y tampoco fui capaz de hacerlo yo, la creación de un nuevo sistema de presentación del arte en tiempos de distanciamiento social. En cuanto al punto de la necesidad de expresar esta crisis, personalmente soy bastante lento en reflexionar el presente

inmediato: no tengo respuesta aún a lo que estoy viviendo. Y si bien he buscado ayuda en textos de pensadores contemporáneos como Slavoj Žižek, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy o Byung-Chul-Han, entre otros, recopilados y editados en *La sopa de Wuhan* (La Plata, 2020), no he encontrado en sus reflexiones más que la confirmación de sus propias teorías que ya iban desarrollando hace al menos 15 años. Quiero decir, ¿es realmente posible en este corto tiempo hacer una reflexión profunda sobre lo sucedido y sobre el porvenir? Una buena amiga, directora de un plan de residencias artísticas muy renombrado en Alemania, me comentaba su temor a que ahora se presentasen cientos de artistas con proyectos sobre la «iluminación» que habían experimentado durante la cuarentena. 📍



M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título, 2005. Técnica mixta sobre papel, 63 x 48,5 cm.

Nocturnos

1

FRANCISCO JARAUTA

Henri Michaux da cuenta de aquel tiempo en el que el sentimiento de la catástrofe habita inminente los lugares del cuerpo. Un rastro de melancolía acompaña la sonrisa vacía de quien ya no puede desafiar lo irreparable. En otro cuadro, un sol, un gran sol de sangre ocupa todo el espacio, el porvenir. Sin embargo, incluso en los cuadros más dramáticos y desordenados, un lugar siempre permanece limpio, absolutamente imperturbado. Curiosamente esa esquina se encuentra preservada de la destrucción de los mundos, como también de todo descorazonamiento, delirio o fraude.

2

Toda la historia del cuerpo es la de su demarcación, la de la red de marcas y signos que lo parcelan, para poder presentarlo después desde una supuesta unidad que olvida la sutura. Hay una segunda desnudez. Un límite transitable para la literatura y el erotismo. Para la medicina, el cuerpo de referencia es el cadáver. Para la religión, la referencia ideal del cuerpo es el animal.

3

Hay un antes y un después del cuerpo. Una frontera que se corrige y destruye para volver a un cero inicial. Hay también un mientras tanto dominado por el tiempo. Se presenta amenazador y es ajeno a toda forma. Hay combates contra la forma, que desde el silencio se resisten a la abdicación. Y el deseo, aun dormido, está siempre al acecho.



M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título, 2006. Técnica mixta sobre madera, 150 x 110 cm.

4

Otros cuerpos se desnudan. Muestran los signos de la vida como apariencia feliz. Se detienen en el umbral peligroso del tiempo. Muerte y sexo, en lugar de enfrentarse como principios antagonistas, se intercambian en el mismo ciclo, en la misma revolución. Ni la muerte es el precio de la sexualidad, ni el sexo el simple rodeo de la muerte. No son sino los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres.

5

La enfermedad es el lado nocturno de la vida. Susan Sontag la interpreta como la metáfora por excelencia del territorio humano. Frente a la salud se afirma como caída, inconsistencia o insoportable peso. En su descenso arrastra al cuerpo y lo abate. Inventa un interior, lugar y nombre, en el que se revela el límite, quizás la impotencia.

6

Hay cuerpos transfigurados. Nacen de la metamorfosis de sus sombras, dolor o muerte. Ahí el tiempo queda anulado en el cero temporal que es el instante único. Ninguna representación de la muerte podrá acercarse nunca a la del Cristo de Holbein. Su extrema rigidez, el estertor, la piel ya amarillenta, el despojamiento que solo la imaginería alemana supo dar a la muerte. Por qué esa mano indicando el lugar, gesto absoluto de lo irreparable, cadáver y destino. Solo el relato podrá superar el silencio. Pero qué difícil resistirse a la tentación del alegorismo.

7

Por qué tanta evidencia, tanto interés por los detalles aun sabiendo que, marcados, no producen otro efecto que un gran dolor. Extraña intención la del Mantegna, poseído por la necesidad de consignarnos el sumario de la muerte. Solo encontrarnos el gesto último de su descanso. Esta poética de la evidencia que tan bien presagia nuestro destino de modernos. Quizás en ello se basaba la pasión que Giacometti profesaba por su obra.



M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título, 2007. Fotografía digital sobre papel fotográfico, 100 x 150 cm.

8

«Verdad dice quien dice sombra» (*Wahr spricht wer Schatten spricht*) había escrito Paul Celan en su *Schwelle zu Schwelle* (*De umbral en umbral*). Esa distancia entre la realidad y el lenguaje, mediada en Celan por el decir, nos sitúa ante una sombra que la poesía hace suya, es su territorio y su lugar de intervención. Recorrer la sombra, intentar desde la palabra nombrar/ decir su verdad, tensamente, sin resolver nunca la distancia, tal es el territorio del poema, su lugar natural.

9

Quien había decidido «escribir en las cenizas del lenguaje», que es tanto como decir en aquel lugar en el que el lenguaje, transformado por una violencia nueva, estalla con su resplandor, permitiendo enunciar lo que antes había sido proscrito, se desliza ahora por el paisaje de «móviles dunas de palabras errantes», siguiendo el hilo, rastro, rayo, red, velo, estría... que marca la dirección de un viaje que parte del sentimiento de una ausencia. Palabra o imagen es para Paul Celan el momento en el que se encuentran temblorosamente los extremos. 

SOCIO
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



Foto del fotógrafo francés Leo Caillard.

Ser y no ser, el arte según **Alain Badiou**

HORACIO **MANTERO**

Para el pensador francés Alain Badiou, no existe una verdad sino múltiples verdades. Las verdades son creaciones humanas situadas en un determinado tiempo y lugar, pero a diferencia de otras creaciones o producciones, tienen la característica de ir más allá de los límites espacio-temporales en las que nacieron, su alcance es universal. Creaciones finitas con proyección infinita. No de un más allá celestial, paradisiaco o divino, sino la unión con otros humanos, de otras culturas, de otras épocas. Bajo la luz de una obra como *Antígona*, el mundo de la antigua Grecia y nuestro mundo actual se unifican.

Badiou distingue cuatro tipos de verdades: científicas, políticas, amorosas y artísticas.

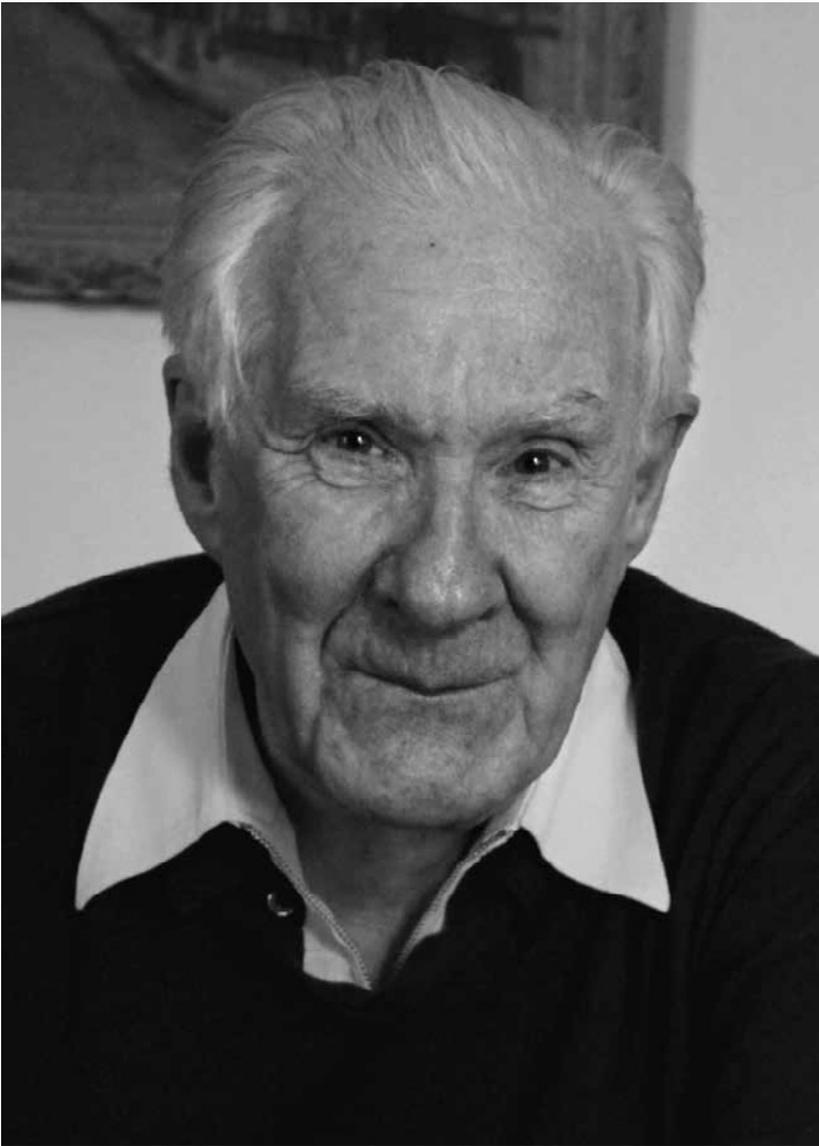
Cuando se produce una verdad en un mundo determinado se da un acontecimiento y una instancia de subjetivación. Esto quiere decir que el mundo tal cual es deja de ser como era, siempre y cuando nos comprometamos, a partir de un acto voluntario, con esa resquebradura que permite la apertura, la aspiración universal. Tal compromiso se da en forma de subjetivación. Dejamos de ser animales humanos y pasamos a ser sujetos que viven (sujetados), determinados por una de estas ideas: vivimos por el arte, por el amor, por la ciencia, por la política. Estas ideas sobreviven el paso del tiempo, si dedicamos nuestra vida a ellas, sobreviviaremos con ellas.

Las verdades que postula el pensador francés

permiten que la existencia humana no esté limitada a su mera supervivencia, a su simple animalidad. A partir de ellas el humano es propiamente humano y no solo animal humano. Gracias a ellas alcanzamos la verdadera felicidad, que se diferencia de la satisfacción. La forma de vida que implica comprometerse con cualquiera de estas verdades desafía el egoísmo de la autoconservación, el autismo de la Vida y la navaja de la finitud.

¿Nuestro mundo auspicia, permite, la posibilidad de vidas que se determinen por ideas?

Nuestra vida animal consiste, fundamentalmente, en sobrevivir, temerle a la muerte, intentar, por todos los medios



Alain Badiou.

posibles, ahuyentarla o desplazarla lo más que podamos, y así, como el animal que solo por instinto sabe que va a morir, el humano, y su ciencia y su tecnología y su progreso, es sorprendido por ella en medio del lecho devenido en dispositivo de estiramiento vital. La muerte es esa falla que ya ni siquiera nos atrapa cuando viejos (ser viejo es demodé), sino en una juventud que puede alcanzar las cimas, promedio, de algo así como de 80 y tantos años, que aún no podemos, ni sabemos, operar, extirpar. Desde el nacimiento hasta la muerte: conservación de vida, control de vida. Es decir, despiste ante la muerte, moteado, como si fueran espasmos, de instantes, de promocionada hasta al mandato, satisfacción: turismo; experiencias extremas; drogas; onanismos en orgía; alimentos, muchos, grasientos, de todo tamaño y color, pero también vegetarianos,

saludables y artesanales. ¡Hay que cuidarse! A no olvidarlo, que la vida apremia. Un vitalismo ruidoso que nos quiere distraer de la trabajosa distracción ante la muerte que sostiene nuestras existencias. Al decir de Heidegger, el hombre al huir del aburrimiento y la angustia, sus humores o tonos fundamentales, deja de pensar la muerte como la (im)posibilidad que le da sentido a la vida y pasa a tratarla al igual que un hecho, situación o ente, que nos amenaza por su inminencia y nos provoca miedo y pavor. Emperifollados en rejuvenecimientos (deportes de todo tipo, dietas de todo tipo, cirugías de todo tipo, entretenimientos de todo tipo) nos creemos eternos cuando en realidad nuestro constante horror hacia la muerte nos hace *vivir en y por ella*. Lejos de desafiar la finitud y aspirar a la permanencia de algo que no muera, nuestras vidas encastran perfectamente

en la incesante noria del tiempo. Como ya sostenía Platón, este mundo sensible en el que vivimos No Es, porque todo el tiempo está dejando de ser: *vivir es morir*. Pero la permanencia para Badiou no está en el mundo de las ideas: la vida encuentra su realización cuando deviene en historia, historia universal. (A fin de cuenta la historia siempre será la casa de la vida humana, pero existe una notable diferencia si la construcción se labra con conciencia y voluntad o automática y ciegame). Creer que si a la vida le sumamos más y más vida vamos a estar más cerca de la permanencia, de la eternidad, es no entender que ella es intrínseca a la muerte. Vida y más vida, el humano es vida, como el animal, como las plantas. No sabe, o sabe, pero no le interesa, ni de felicidad, ni de justicia, ni de amor, ni de política. En este mundo, nuestro mundo presente,

Gustave Courbet. *El desesperado*.

donde la *vida desnuda* (Agamben), la mera biologicidad, nos vuelve más animales (s sofisticados es cierto, pero animales al fin); donde cada vez más nos orgullece-mos de poder «empatizar» hasta con las plantas, es decir, con cualquier tipo de ser vivo, el arrancar la felicidad de este estrato, reivindicarla, junto con otras cosas que jamás como solo seres vivos podremos hacer (justicia, conocimiento, amor, belleza); suponerla como hija del compromiso (palabra desagradable a oídos de los amantes de la volubilidad de la naturaleza y del mercado, con su disperso consumismo) y de la permanencia (palabra aún más rechinante), capaz de permitir otro mundo, otro individuo, no es más que un acto subversivo, pero por demás realista: ¿acaso están dadas las condiciones para que la vida en este 2020, sea una vida, como el propio Badiou sostiene, *que valga la pena ser vivida?*

¿Y qué pasa con el arte?

«¿Qué es una verdad artística?» se pregunta Badiou al comienzo de la conferencia sobre justicia titulada *El regreso del espectro*. «Es un tipo de creación de carácter sensible (pintura, música, escultura); intelectual (la escritura, cuento, novela); mixta (poesía: es música y escritura); teatro (escritura y visibilidad); ópera (música y teatro); cine (visibilidad, sonoridad, textualidad y teatralidad). Estas representaciones, inscriptas, inventadas en un momento histórico, tienen el poder, por su belleza, por aquello que, como decía Kant, gusta universalmente sin concepto, de trascender, de ser Historia.» En contra de ciertas consideraciones tradicionales donde se supone al arte y al artista, como representantes de lo ideal, como médiums que transmiten divinidad, del cielo celestial a la negra tierra, el arte, para Badiou, nace de la materia histórica terrenal y se dispara al infinito hecho de la totalidad

de todos los mundos históricos habidos y por venir. Del humano al Humano. «El arte no es la irrupción sublime de lo infinito en la abyección finita del cuerpo y del sexo. Es, al contrario, la producción de una serie subjetiva infinita mediante el medio finito de una sustracción material». (15 tesis sobre arte contemporáneo, Badiou: <http://www.adamar.org/ivepoca/node/1434>) Pero no toda creación artística tiene el poder de traspasar los límites del mundo en la que fue construida. Es más, la mayoría de las obras permanecen dentro de la sensibilidad o gusto por lo bello imperante en un mundo dado, repitiendo fórmulas o procedimientos que a medida que se van estableciendo van perdiendo el carácter novedoso que supieron portar. «Todo arte procede de una forma impura, y la purificación de esta impureza compone la historia, tanto de la verdad artística como de su extenuación». En tanto un

**el
monitor
plástico**
de Pincho Casanova

desde 2006 los **sábados** a las **17 hs.**
por **Canal 5 TNU** y **tnu.com.uy**

todas las entrevistas
en el archivo online:

elmonitorplastico.com

Itaú Fundación





Obra de arte del artista Wolf Vostell expuesta en la muestra titulada «Vida=Arte=Vida», 2018. Museo de Arte Contemporáneo Castilla y León.

nuevo paradigma artístico se impone, se fija, la validez de las obras que lo integran pierde potencial universal, acotando su buena y ahora acostumbrada recepción al mundo presente. La práctica artística, en la producción y en la recepción, corre el peligro de tornarse un ritual en donde lo consabido, lo mismo repetido uno y otra vez, es celebrado de igual modo que el evento deportivo que domingo tras domingo incansablemente, y con la garantía de que nunca va a cesar, nos garantiza el regocijo narcisista en la seguridad de la identidad. En este caso el arte se empaqueta con la cultura particular, y antes que ruptura, quiebre, acontecimiento que dinamiza la historia, se erige en tótem o esnobismo. Pero el arte, si es una verdad, niega y afirma. Niega el mundo dado, particular, finito, en el que emerge, y afirma el mundo sin mundo (particular), infinito, de lo universal. La verdadera obra artística es aquella que desafía la sensibilidad reinante y, haciéndose cargo, siendo fiel al acontecimiento (la hendija que, no sin afiebrada disciplina, la labor de un artista provocó permitiendo el vislumbre a nuevas formas de sensibilidad), posibilita la ampliación de la representación de lo real. También permite un nuevo humano, aquel que se libera de la particularidad de la sensibilidad y sentimentalidad de su mundo y se dirige hacia lo universal gracias a la guía de la buena nueva. Dicho de otro modo, posibilita nuevos hombres y más historia. Badiou, en la disertación *Las condiciones*

del arte contemporáneo, realizada en Buenos Aires en el año 2013, analiza tres etapas artísticas y subjetivantes: el Clasicismo, el Romanticismo y el Modernismo. El Romanticismo se presenta como una superación del Clasicismo, es innovador en formas y sensibilidad. Quien es el encargado de hacerlo, en tanto figura sobresaliente, es el artista-genio. Se da una trabazón casi milagrosa entre la insoldable naturaleza y las profundidades psíquicas de la subjetividad. Pero estos fondos no se anclan en el más acá, el radicalismo del genio lo desborda permitiendo el acceso, al igual que el Clasicismo con sus alegorías, al más allá, al infinito. Esto supone un arte más flexible, que no se restringe a figuras externas, sino que logra la trascendencia gracias a las genialidades (divinidades) del artista. Como para Platón el filósofo era (debía ser) el rey, para los románticos el artista es el monarca.

El arte moderno aventaja tanto al Clasicismo como al Romanticismo. Al igual que este último no se amolda a barreras alegóricas o canónicas, su posibilidad de creación es muy amplia y diversa, pero a diferencia de su predecesor desconfía del potencial creador del humano; su centro de gravedad son las cosas, la inmanencia de la geometría, el puro azar. Esto supone una superación porque permite la proliferación de nuevas y más formas que ni el Clasicismo con sus estandartes, ni el Romanticismo con la divinización del humano, podían lograr. (Posada Varela, Pablo *¿Tenérselas*

con lo infinito? Alain Badiou sobre Marcel Duchamp y el Arte Contemporáneo, Revista Eikasia, 2020).

Más allá de las diferencias entre sí, estos tres períodos comparten la idea de una obra que, hecha de mayor o menor finitud, es única, logra detener el devenir incesante del tiempo y en su permanencia tiende a la eternidad. El arte supera la vida, el arte supera el no ser.

En el arte contemporáneo, que es definido por Badiou, como crítica de arte en forma de arte, la noción de una obra consistente, ocupando un lugar en el espacio, su univocidad arraigada a la finitud y resplandeciendo en la eternidad, es desmoronada por la reproducción técnica propia de la industrialización. El primer teórico en detectar esto fue Walter Benjamin en su famoso ensayo *La obra de arte en la era de la reproductividad técnica*. A partir de que el arte se reproduce, la idea de una obra única, con un origen y un aura, pierde sentido, repercutiendo en el artista y en el espectador. Si a esto se le suman dos elementos determinantes del arte contemporáneo como lo son la performance y la instalación, la estabilidad de la obra se termina de hacer añicos. Origen, tiempo fundante, unicidad, espacio concreto en el que se emplaza la obra, son remplazadas por la desinstalación que supone una vez acabada una instalación y lo efímero de una performance. Ya no existe un tiempo ni un espacio. Las obras circulan, se encienden, se apagan, se arman, se desarman. La idea de la eternidad del arte ya

no se sustenta. Como escribió Benjamin en 1936, la experiencia estética ya no es contemplativa sino de shock: acción. En efecto, la pérdida de la contemplación, la aversión por la permanencia y la fascinación por lo instantáneo son rasgos constitutivos de la subjetividad contemporánea. Se contempla lo que no desaparece, pero ¿un instante es suficiente para la felicidad?

La reproducción técnica también afecta al artista, la técnica del genio artista romántico se suplanta por la tecnología. Cualquiera, desde el anonimato incluso, puede ser artista. Para el pensador francés, Duchamp encarna como ninguno el gesto extremo del arte contemporáneo, la depuración de la densidad creativa: el artista que elige. Este objeto lo elijo (erijo) como obra artística. Ya no es necesario ser un genio o un virtuoso o alguien que domina muy bien una técnica específica. Cualquiera puede coronarse como artista. (Badiou, Alain. *Disertación Las condiciones del arte contemporáneo*. Buenos Aires, 2013.)

Si el arte tradicional desafiaba la precariedad de lo existente, fijando una obra que fuera más allá del tiempo, el arte contemporáneo defiende esta precariedad: el arte también (vive) muere.

Finalmente, para el filósofo francés, estas tres características fundamentales del arte contemporáneo, reproductividad, anoni-



«Chatarra artesanal. Un menú muy común en muchos bares de hoy en día: hamburguesas artesanales».

mato y voluntad vitalista en contra de la eternidad, lo vuelven una filosofía de la vida. La vida se reproduce, es una fuerza anónima y en ella habita la muerte. El arte ya no se entiende como algo distinto a la vida.

En su canto a la fugacidad no se dejan de escuchar, desde un olvido que no se consagra del todo, los quejidos perennes de los clásicos, los románticos y los modernos que entendían el arte como una forma de verdadera felicidad. 📍

Bibliografía:

- Badiou, Alain. *Segundo Manifiesto por la filosofía*. Ed. Bordes Manantial, Buenos Aires, 2010.
 Badiou, Alain. *Metafísica de la felicidad real*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2017.
 Badiou, Alain. *Disertación Las condiciones del arte contemporáneo*. Buenos Aires, 2013.
 Badiou, Alain. *Disertación El regreso del espectro*.
 Badiou, Alain. *15 tesis sobre arte contemporáneo*, <http://www.adamar.org/ivepoca/node/1434>
 Posada Varela, Pablo. *¿Tenérselas con lo infinito? Alain Badiou sobre Marcel Duchamp y el Arte Contemporáneo*, Revista Eikasia, 2020.

Bartolomé Mitre 1368
 Montevideo - Uruguay

Tel.: (+598) 2917 0343
 Movil (+598) 99303718

www.alsurart.com
alsurart@gmail.com

Leandro Bustamante: El nuevo muralismo

Leandro Bustamante (Montevideo, 1988) es uno de los varios muralistas que trabaja en el espacio urbano dejando un arte de grandes dimensiones en distintas ciudades del país, así como en otras capitales latinoamericanas. Junto a otros integrantes de una movida artística que no tiene mucho más de diez años, como Colectivo Licuado (Flores Durán y Camilo Núñez), Fitz (Flores Durán), Theic (Camilo Núñez), «David de la mano», Ákite (Alejandro Arín), Ceci Ro (Cecilia Rodríguez), Noe Cor (María Noel Silvera), Pez Dani (Daniel Freitas), Lolo (Rodrigo López), Alfalfa (Nicolás Sánchez) y Nulo (Lucía Pintos), Bustamante se destaca por trabajar las figuras y composiciones con una impronta definitivamente personal. Ha recibido numerosas y merecidas distinciones en nuestro país y en el exterior como muralista e ilustrador.

ÓSCAR LARROCA

Contame sobre tu interés por las artes visuales en general. ¿Te dedicaste primero a la ilustración? ¿Surgió a partir de una vocación temprana o fue una decisión posterior?

Siempre me gustó dibujar y tenía cierta facilidad. En la escuela vendía los dibujos. Dibujaba en los costados de las cuader-nolas cuando me aburría en clase. Mis viejos me mandaron a hacer cerámica en la Casa de la Cultura del Prado. Me gustaba mucho armar juegos con restos de madera, inventar cosas. Me fui a estudiar informática a la UTU, guiado por mi madre, pero el dibujo siempre siguió presente. Lo que me gustaba era hacer caricaturas. Me encantaba ir a la Rural del Prado y ver a los caricaturistas callejeros dibujando personas en vivo. De niño alucinaba con eso. A los 18 o 19, que terminé el bachillerato, hice Bellas Artes. Ese verano practiqué caricaturas y me largué en La Paloma a hacerlas.

¿Tus primeros referentes?

Arotxa, que lo veía en el diario; Hermene-gildo Sábat, que me enteré quién era de grande. En casa había un libro de la guerra civil española que tenía todos los afiches de la guerra y de niño recuerdo dibujar esos afiches. Tenía mi cuaderno de dibujo en los que dibujaba personajes del *Mortal Kombat*, Tarzán... Terminé Bellas Artes y empecé a hacer Diseño Industrial, que tiene mucho que ver con el dibujo, pero no es dibujo y pintura. Estaba muy desorientado, pero me sirvió y me recibí. Ahora tengo una cantidad de herramientas técnicas, metodológicas, informáticas. Después hice caricaturas en la Rural del Prado; estuve como seis años dibujando.

¿Ya arrancaste con ese estilo facetado que te define?

No, era de líneas más orgánicas, más sueltas. Tiene que ver con el diseño industrial y los renders, el modelado en 3D.

Esa cosa espacial, de volúmenes y planos... Hace años vi ilustraciones tuyas en prensa, en revistas.

Claro. En *Lento* estuve ilustrando en 2013, estuve bastante tiempo. La primera que hice para *Lento* la hice facetada porque venía en una búsqueda, era vinculada al póquer: algo medio poligonal, que tiene algo de lo gráfico que venía del diseño.

¿Cien por ciento digital?

Estoy cada vez más enemigo de la computadora, me tiene medio cansado haber estado muchas horas frente a ella.

Pero cuando trabajabas era enteramente con programas informáticos. ¿No había ningún dibujo previo?

Bocetos y croquis muy básicos. Perdí un poco la mano.

¿Sentís que el pulso quedó sujeto a otra motricidad?



Mural en Montevideo.

Sí. Ahora estoy dibujando mucho más en hoja, a mano, después capaz que lo paso a la compu para buscar paletas de colores y definir un poco más y ahí puede estar el trabajo final. En el caso de las ilustraciones, por el tema de las correcciones, es mucho más práctico hacerlas en digital.

¿Y el pasaje a una superficie mayor, como la que supone el muro o la pared? ¿Cómo se ejecuta ese tránsito?

Yo me fui de viaje como tres años por Latinoamérica y cuando me fui estaba trabajando como ilustrador, feliz de la vida. Había dejado un trabajo de diseño industrial que no me convenía del todo. Después con *Lento* y algunas editoriales trabajé bastante y surgió irme de viaje a conocer el continente. Primero surgió como herramienta de intercambio por hospedaje, comida, todo. Hacía tiempo que quería hacer murales, que es una cosa más intimidante, porque es público.

Y empecé a hacer alguno durante el viaje, por intercambio, después salieron más trabajos. En Argentina, en Chile... En Paraguay me quedé con las ganas de pintar, en Bolivia y en Perú seguí pintando.

Cuando decís «intercambio», ¿es porque recibís recursos económicos para quedarte a hacer el trabajo? ¿De empresas o instituciones?

Ambas. Comercios, hospedajes, algún centro cultural, el taller de algún artista...

Hay muchos muralistas trabajando por el mundo bajo ese formato.

Volví hace un año y medio, no tenía planes de quedarme mucho tiempo porque quería seguir viajando. Pero volví y estuvo lindo porque me invitaron a formar parte de Casa Wang, que es un taller de artistas enfocados al muralismo. He aprendido millones de cosas con compañeros que están hace tiempo en el mundo de muralismo y en la

dinámica de viajar pintando a nivel de festivales; algo que me gustaría hacer.

¿Todo el trabajo es a pincel?

Sí, y pintura al agua. Primero por un tema económico, porque los aerosoles son caros. Es caro ser grafitero. No le encontré, para lo que yo quiero hacer, el uso a un aerosol.

El tema de la pintura al agua es la durabilidad, la permanencia. Hay pigmentos que con el sol se desvanecen más rápido (sobre todos los cálidos); hay que tener cuidado con eso.

Hay diferentes calidades y productos. Igual, yo no creo en la permanencia de la obra. Que dure lo que tenga que durar, porque puede que al día siguiente te lo pinten, aunque no pasa mucho.

He visto gente que pega afiches (de recitales, de política) sobre muros ya pintados.

En el mundo de los grafiteros se respeta



Mural en Montevideo.

bastante. A menos que sea alguien nuevo, muy adolescente. Hay diferentes crews (grupos) de graffiteros que sabés que no podés ir a hacerles un muro arriba. Pinté uno en la rambla sur que está hecho pedazos. Está contra el dique Mauá y perpendicular al mar. Hubo días que no pinté porque venían las olas, con la sal y todo.

Hay aficionados y espectadores que confunden al tipo que pinta su marca (como un perro que orina su territorio) con el artista que está pensando en cómo influir su trabajo en el entorno urbano.

Son diferentes formas de expresarse. Mucha gente arranca así, es un proceso. Empezás a «taguear». Hasta los materiales influyen.

¿Hay muchos muros con obras tuyas acá en Montevideo?

He pintado varias cosas por la mía, capaz las que uno más disfruta, y después trabajos más comerciales.

No he visto esa movida con tanta fuerza en otros departamentos. ¿Se da más que

nada acá, o en la Costa de Oro, antes que en el interior del país?

En el interior hay lugares como San Gregorio de Polanco, que dicen que es una zona mural.

Eso lo hizo Bellas Artes con un taller. Después está Pan de Azúcar; gran parte del centro de la ciudad tiene pinturas murales. Ahí también trabajaron con muralistas argentinos. No sé qué habrá pasado con el tema del mantenimiento. Lo de San Gregorio tiene casi treinta años.

Ahora me acuerdo que en enero de este año se hizo el primer festival de arte urbano en Mercedes, que fue al mismo tiempo del «Jazz a la calle». Fue complicado por las inundaciones: tuvimos que evacuar, cargamos colchones y todo y fuimos a un gimnasio de un club de fútbol. Después nos trasladaron a una residencia estudiantil de Mercedes. El «Jazz a la calle» se tuvo que mover a un lugar más alto. Pero estuvo bueno y hubo una cantidad de murales. Vino gente de toda Latinoamérica.

¿Los patrocinadores más importantes quiénes son? ¿Las intendencias, los privados?

Los privados invierten más en murales. Hay una tendencia, una moda, y se piden murales para shoppings, para la plaza de comidas...

...En el aeropuerto de Carrasco.

La intendencia contrató para pintar el viaducto. Hace poco con Casa Wang terminamos un proyecto con la Facultad de Química, porque se conmemoraron 150 años de la tabla periódica. Nos llamaron para hacer un trabajo en conjunto sobre la calle Terra y adentro de la facultad, vinculados a la química. Trabajamos la radioactividad, otros sobre carbono, otros sobre personajes de la química. Ese trabajo fue financiado por la facultad con la colaboración del laboratorio. Después del festival de Mercedes conocimos otros muralistas que están en la vuelta, se generó una cosa de estar más en comunicación. Estamos formando una agrupación de muralistas que se llama «Muro». Sobre todo, para defender los derechos, como por ejemplo la autoría.

Todo saltó porque hubo una muestra en la fotogalería del Parque Rodó sobre muralismo en el Uruguay de un fotógrafo que tiene fotos de diferentes festivales que se han hecho y hubo cierta molestia porque la reseña no nombraba a ningún muralista. Nunca citó a nadie, entonces entró el tema de la autoría. Uno sigue siendo el autor, aunque esté en la vía pública. Vas a pintar un mural para una empresa y te dicen de sacar unas tomas y en realidad te están contratando para pintar un mural, no para sacarte fotos. Si llegamos a un acuerdo para pintar un mural, pintamos un mural. Lo extra es extra. Las obras tienen autor y tienen derechos.

Lo cual no te exime del vandalismo, como hablamos antes.

No. Pero si vas a hacer una publicidad y va a aparecer mi mural vas a tener que pagar a alguien para que pinte o haga una escenografía. Esa es la idea de agruparse, y regular los precios ya sea por metro cuadrado, que es muy difícil. Muchas veces hay llamados, pero te dicen que van a elegir al más barato. La idea es que elijan lo que les gusta y no por el precio.

Estabas hablando de tu participación en el mural de la Facultad de Química. Sin dudas hay una cantidad de horas, no solamente de trabajo en sí sino del trabajo previo. Si tenés que sumar todo el laburo de un mural, ¿cuál es la cantidad de tiempo que te lleva?

Dos semanas. Trabajando ocho horas por día.

¿Has trabajado siempre a nivel de piso o has llegado a trabajar en andamios?

En andamios y en tijeras, que es un tipo de plataforma. He pintado a un máximo ocho metros de altura. El de la facultad fue de los más grandes.

No trabajaste solo.

No, dos personas.

¿En cuánto oscilan los precios de un mural medio? Algo así como de veinticinco metros cuadrados.

Hay variables: el lugar, la altura, el estado de la pared, si es interior o exterior.... Para tirarte un número, 40 mil pesos puede ser una cifra aproximada.

¿Y concursos en Uruguay?

Hicieron uno en la Peatonal Sarandí. Es como un patio con huerta orgánica. Había que hacer un boceto, un fotomontaje y después presupuestar los materiales. Hace poco hubo uno de la Universidad Católica, para cualquier artista de cualquier rubro. Había que presentar una idea, conceptos más generales como solidaridad, felicidad, conceptos más ambiguos, y presupuestos.

¿Hay algún tipo de relación o acercamiento con la Facultad de Arquitectura, la comisión de patrimonio o algún grupo vinculado a lo urbanístico?

No. Dentro de la Ciudad Vieja no se puede tener nada que no esté aprobado por la comisión.

No ha habido un contacto. Ahora unas compañeras del taller pintaron en la plaza de la diversidad, en Policía Vieja. Fue todo un proyecto arquitectónico, es tremendo mural. Las llamaron a ellas porque les gustaba su obra. Hay proyectos puntuales, como el de los contenedores, que fue una movida de la Intendencia. Por el lado de la ilustración el MEC viene haciendo cosas

ES EL MOMENTO DE RE-INVENTARTE

Hoy más que nunca es importante que tengas **PRESENCIA EN INTERNET** para seguir exhibiendo y vendiendo tus obras

Creamos tu **sitio web** en 48 horas y vos lo administras

más info: www.jubin.uy



Dibujo color (s/d).

políticas más a largo plazo, dentro de la división cultura, como el Premio Nacional de Ilustración. Están buenos.

En ese certamen te dan la posibilidad de llevar tu trabajo a Italia.

Los ganadores y los segundos premios. Se dio el caso de que colegas se presentaron, salieron mencionados y el MEC los llevó. Eso está generando un movimiento con los ilustradores con el premio, llevar tu maqueta a la feria que es la más grande en ilustración infantil y juvenil, y mover el mercado de la ilustración.

¿La ilustración en general siempre se la vio como la hermana menor de las artes?

Se da mucho que la ilustración acompaña y está en función del texto. Yendo a esa feria te das cuenta de que la ilustración tiene peso por sí sola, y que muchas veces es la *vedette* de toda la movida. Yo me siento mucho más cómodo dentro del mundo de la ilustración por un tema de que está el dibujo presente, el color. Eso ya es muchísimo para mí. La ilustración tiene una pata artística para explotar muchísimo. Trabajando para algunas editoriales te das cuenta de que sigue siendo la auxiliar y hasta en un tema de porcentajes. El que escribe el libro se lleva un porcentaje y vos le vendés las ilustraciones. Estando en diferentes rubros veo que estamos todos en la misma, buscando defender derechos. Mi trabajo vale, yo soy autor y tengo derechos. 📍

BRECHA | A TODA COSTA

Si tu perro todavía no aprendió a traerte Brecha, nosotros te la llevamos...

Si vivís en Ciudad de la Costa podés recibir el semanario todos los viernes en la puerta tu casa y más barato.

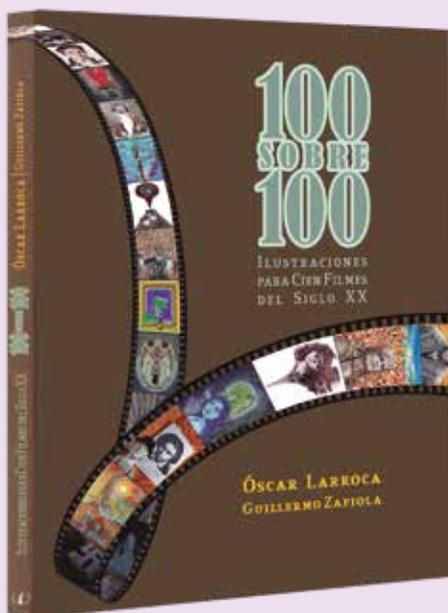
Suscribite o consultá por el 2902 5042

o suscripciones@brecha.com.uy

Brecha

100 SOBRE 100: ILUSTRACIONES PARA CIEN FILMES DEL SIGLO XX

Oscar Larroca, Guillermo Zapiola



Edita Ediciones de La Plaza
Distribuye Gussi

“Para organizar 100 sobre 100, Larroca eligió un orden cronológico, con una especie de homenaje al inicio del cine a partir del aparato creado por los hermanos Lumière. Ilustró un corto de 14 minutos, Viaje a la Luna (1902), dirigido por Georges Méliès. Escribe Zapiola al pie de la ilustración: “El iluminista Méliès fue uno de los primeros en entender que el invento podía servir para algo más que el mero registro de actualidades. Este corto, que tiene algo de ciencia ficción (su cañón deriva de Verne) y bastante de cuento de hadas fue solo uno, pero también uno de los mejores, de sus ejercicios de fantasía, trucos y amor por lo maravilloso”.

A partir de este primer afiche de estética espacial, continúa la particular historia cinematográfica del siglo XX de Larroca, que incluye otros cortos, como *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, con la inolvidable imagen del ojo de mujer y la navaja, y sigue con clásicos como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) o *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966). La lista es ecléctica y termina con *Ojos bien cerrados* (Stanley Kubrick, 1999) y *Belleza americana* (Sam Mendes, 1999). No es casual que Larroca haya elegido dos películas provocadoras para cerrar su libro, que coincide con el fin del siglo XX, tal vez el fin de la provocación. Tampoco es casual que Kevin Spacey, hoy acusado de abusos sexuales, aparezca en su ilustración con sus ojos tapados.”

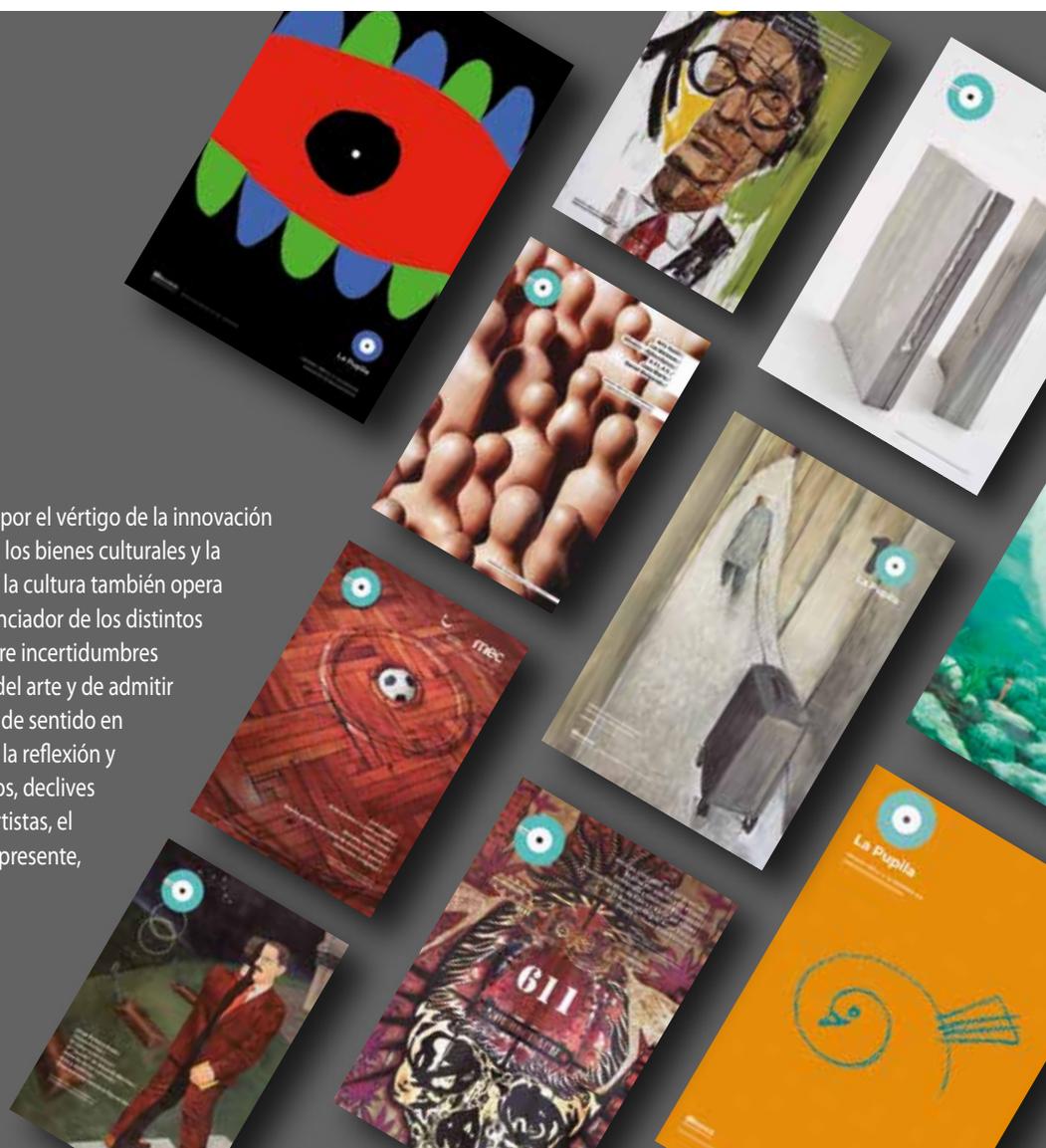
Silvana Tanzi (semanario Búsqueda)



La Pupila

Revista uruguaya de artes visuales
www.revistalapupila.com

Ante un escenario contemporáneo pautado por el vértigo de la innovación tecnológica, la mercantilización creciente de los bienes culturales y la dificultad de democratizar su acceso (donde la cultura también opera como elemento aglutinador y a la vez diferenciador de los distintos estamentos sociales), LA PUPILA navega sobre incertidumbres ineludibles, tratando de recobrar el sentido del arte y de admitir sus contradicciones. El cultivar la circulación de sentido en momentos en que los espacios destinados a la reflexión y la cultura disminuyen (ausencia en los medios, declives varios), el promover los testimonios de los artistas, el acudir a la historia como forma de pensar el presente, el darle cabida a figuras de valía relegadas u olvidadas, el estar atentos a las experiencias educacionales tradicionales o forjadas en contextos indeterminados; han sido y seguirán siendo parte de nuestro compromiso.





Centro de capacitación en Gestión Cultural **Agendá tu futuro**

Diploma en Gestión Cultural

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

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Contabilidad y finanzas
- Comunicación y marketing cultural
- Taller de proyectos
- Legislación cultural
- Negociación y recaudación de fondos

Curso de Gestión de la Producción Artística

*De agosto a noviembre:
martes y jueves de 18 a 20 hs.*

- Introducción a la producción artística
- Producción artes escénicas
- Producción artes visuales
- Producción editorial
- Taller de montaje

Curso de Periodismo Cultural

*De agosto a diciembre:
martes y jueves de 18 a 20 hs.*

Un acercamiento a la tarea básica del periodista:

comunicados de prensa, elaboración de informes, comentario crítico y entrevistas.

El curso incluye herramientas para desempeñarse en medios tradicionales y digitales, además de fundamentos para la buena práctica periodística:

redacción de notas, entrevistas, críticas y columnas de opinión, entre otros temas.