

La Pupila

- 3 Calibrar la mirada
- 8 Pasando revista
- 18 Sentidas imágenes
- 24 Abraham Vigo
- 30 El arte en la estela del pensamiento
- 38 La situación de las artes
- 42 Tensiones admisibles
- 48 Sobre un ignoto San Pedro
- 52 Carta abierta a la correspondencia de Adolfo Nigro
- 56 *Selfie* del pantócrator alegre

Uruguay / año 10 / n.º 46
julio 2018

Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



STAFF / Colaboran en este número

Lisa Block de Behar (Montevideo, 1937). Es docente de Análisis de la Comunicación en la UdelAR. Fue directora de Ciencias de la Comunicación y catedrática de Semiótica y Teoría de la Interpretación, Teoría Literaria, y Lingüística. PhD en Letras en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Ha dictado conferencias y seminarios sobre temas de lingüística, semiótica, teoría literaria, literatura comparada y hermenéutica en universidades de todo el mundo. Fue *fellow* de la Guggenheim Foundation y de la Fulbright Commission. Obtuvo el Prize Research Award de la Fundación Alexander von Humboldt. En 2018 recibió el título de Doctor Honoris Causa.

Eduardo Cardozo (Montevideo, 1965). Artista visual egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Taller Ernesto Arostegui). En 1993 estudió grabado con Luis Camnitzer (Italia). Tiene su taller en Montevideo. Obtuvo numerosos premios a lo largo de su carrera y expuso de forma colectiva e individual en Uruguay y en el exterior.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Resistencia, Argentina, 1967). Profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Granada (España). Miembro de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el arte contemporáneo en Latinoamérica. Ha impartido cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de Europa y Latinoamérica. Ha comisariado varias exposiciones y publicado numerosos estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos.

Francisco Jarauta (Murcia, 1941). Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Doctor en Filosofía, Antropología e Historia del Arte, ha impartido clases en varias universidades europeas y americanas. Ha sido comisario de varias exposiciones internacionales: Desde el puente de los años. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2004) y Micro-Utopías. Arte y Arquitectura (Bienal de Valencia, 2003). Entre sus últimos libros se destacan *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo* (2003), *Gobernar la globalización* (2004) y *Viollet-Le-Duc. Conversaciones sobre la arquitectura* (2007).

José Jiménez Jiménez (Madrid, 1951). Profesor de estética y ensayista en los ámbitos de la filosofía y la teoría del arte. En 1983 obtuvo la plaza de Catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Madrid. Obras: *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo* (1982), *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse* (1983). En 2011, el gobierno de Francia lo nombró Caballero de la Orden de las Artes y las Letras, en reconocimiento a su trabajo.

Laura Malosetti Costa (Montevideo, 1956). Investigadora y ensayista argentina que escribe sobre historia del arte. Es también curadora de exposiciones de arte y autora de varios libros

sobre arte latinoamericano. En 2006 y 2016 fue reconocida con el Premio Konex. Realizó un doctorado en la Universidad de Buenos Aires y es académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Se desempeña como investigadora del CONICET y directora del Instituto de Artes de la Universidad Nacional de San Martín.

Carlos Palleiro (Montevideo, 1945). Diseñador gráfico. Trabajó para la imprenta as y participó en la campaña electoral del Frente Amplio en 1971. Realizó el logotipo de Canal 12 de Montevideo. Fue fundador y propagandista de la revista de humor *Misia Dura*. Ha impartido cursos, talleres y conferencias sobre diseño gráfico. Ha recibido primeros lugares en diversos concursos de cartel e ilustración. Fue presidente del jurado internacional de la 8.ª Bienal de cartel en México. Actualmente es maestro en la Universidad Iberoamericana Puebla, Puebla, México.

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica y alumna de Óscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 fue seleccionada con medalla de plata en la 4.ª edición del Shankar's Children's Art Number en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria, y ha sido curadora de numerosas exposiciones en el medio local. Escribe reseñas críticas para el semanario *Brecha*.

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

Carlos Rehmann (Montevideo, 1961). Estudió ingeniería y arquitectura. Publicó los libros *El robo del cero Wharton* (1995), *Dodecamerón* (2008), *180* (2010), entre otros títulos. Estrenó numerosas obras de teatro con la compañía Teatro del Umbral. Publicó varios centenares de notas de prensa especializadas en temas culturales y ha escrito ponencias para congresos, seminarios y encuentros académicos. Dirige y conduce el programa radial *Tormenta de cerebros* en 1050 am del Sodre, y los programas de televisión *La habitación china* y *Narrado a luz* para TV Ciudad.

Pablo Thiago Rocca (Montevideo, 1965). Escritor, investigador y crítico de arte. Director del Museo Figari (Uruguay). Premio Nacional de Ensayo de Arte (MEC, 2004) y Premio Municipal de Poesía (2008); terna Bartolomé Hidalgo en poesía (2009). Libros de poesía: *Poemas y otras mentiras* (1987), *El cuerpo y su sombra* (1998), *Los suburbios de dios* (2000), *Túneles para viajar por la carne* (2004), *Nada* (2009) y el CD *Piedra Plana* (2002). Libros de ensayo: *Otro arte en Uruguay* (2009), *Octavio Podestá* (2010), *Marcelo Legrand* (2012), *Wifredo Díaz Valdéz* (2013).

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.

Diez años

En nuestro primer número de abril de 2008 anotábamos el firme deseo de que *La Pupila* «pueda regular el foco y calibrar la mirada» entre las sombras y luces de una realidad cultural compleja. Las revistas culturales han sido y serán documentos relevantes que se proyectan más allá de su soporte físico o virtual; son espacios, al fin, donde se ejercita el pensamiento crítico consustanciado con su momento histórico. Una década más tarde, podemos afirmar que *La Pupila* recoge esa tradición que nace a partir de la necesidad de subsanar la inexistencia de la acumulación periódica y sistemática de materiales escritos referidos a las artes visuales. La intención es contribuir a la idea de que nuestro país podrá superar las problemáticas emergentes de una sociedad fragmentada cuando la educación y la cultura ocupen un lugar prioritario en la agenda política y en la consideración de los ciudadanos.

La supervivencia en el transcurrir del tiempo de cualquier publicación se explica a partir de un fenómeno multicausal, que en este y en otros casos no solo descansa en el esfuerzo militante de sus autores, sino también en la tutela desde las políticas culturales implementadas por el Estado, en la aceptación de sus lectores potenciales (el público aficionado la discute, la reclama y la colecciona), y en los apoyos materiales e intelectuales que se obtienen para su concreción. En ese sentido, actores privados, avisadores, y el apoyo económico del Estado a partir de los Fondos Concursables para la Cultura del MEC, jugaron un papel imprescindible para que *La Pupila* pudiera consumir diez años de vida.

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), esta publicación 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 darles cabida a figuras de valía relegadas u olvidadas, el estar atentos a las experiencias educativas tradicionales o forjadas en contextos indeterminados, han sido y seguirán siendo parte de nuestro compromiso.

Como se ha demostrado a lo largo de sus cuarenta y cinco números, *La Pupila* es una revista sin fines de lucro que no adhiere a tendencia o grupo artístico alguno y que pretende —con sus errores y aciertos— contemplar la diversidad como el escenario natural donde cohabitan distintas manifestaciones que arraigarán por su factura o por su peso conceptual, habida cuenta de las miradas dogmáticas que pronostican el predominio de una corriente por encima de otra. 🎧





COLABORADORES DESDE EL AÑO 2008 A LA FECHA:

Sonia Bandrymer, Verónica Panella, Laura Malosetti Costa, Alicia Migdal, Guillermo Zapiola, Ricardo Lanzarini, Ionit Behar, Silvia González Carballido, Nelson Di Maggio, Carlos Rehermann, Joaquín Aroztegui, Arthur Perschak, Pedro da Cruz, Pablo Thiago Rocca, Eduardo Folle-Chavannes, Diego Recoba, Daniela Tomeo, Mario Sagradini, Juan Barcia, Pepe Viñoles, Joseph Vechtás, Daniel E. Chamberlain, Olga Larnaudie, Fernando Miranda, Mario Trajtenberg, Mario Consens, Matilde Accorenti, Enrique Aguerre, Begoña Rodríguez, Néstor Morente y Martín, Luis Morales, Riccardo Boglione, Alexandra Nóvoa, Fernando Nicrosi, Dardo Bardier, Ana Tiscornia, Juan Mastromatteo, Carolina Porley, Héctor Balsas, Inés Moreno, Diego Johnson, Rodolfo Santullo, Carina Infanzozzi, Rafael Pereira, Blanca Villamil, Lourdes Silva, Cecilia Tello D'Ellia, Marcelo Gutman, Álvaro Méndez, Flavia Fuentes Pereyra, Jaime Clara, Cristina Pareja, Alma Rodríguez, Georgina Torello, Gabriel Peluffo, Maite Iglesias, Lucía Caro, Marcelo Pose, Eugenia González, Agustina Rodríguez, Adriana Santos Melgarejo, Elder Silva, Luis Vidal, Hugo Machín, Rodolfo Fuentes, Daniel Pontet, Cecilia Larroca, Daniel Elissalde, Juan Carlos González, Daniel Benoit, Marcos Ibarra, Miguel Ángel Campodónico, Pablo Dobrinin, Guillermo Pérez, José Coitiño, Federico Ferrando, Francisco Jarauta, Máximo H. Mena, Horacio Mantero, José Jiménez, Lisa Block de Behar, Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Ilustradores:

Mingo Ferreira, Carlos Fandiño, Patricio Iurato, Pedro Seoane, Litir Olivera, Duncan Martínez, Pilar González, Alicia Oronoz, Víctor Gómez, Aldo Curto y Eduardo Cardozo.

Este número aniversario cuenta con la ilustración para portada de Carlos Palleiro.

Fotógrafos:

Trygve Rasmussen, Rodrigo López.

Desde abril del año 2008 nos han acompañado varios avisadores, como Infanzozzi, El monitor Plástico, Tiempost, Libertad Libros, Librosclau, Organización Cultural Cisplatina, Socio Espectacular, Museo Gurvich, Brecha, Colonia Express, Citizen, Marquería de arte, BROU, Arteclub, AGADU, Librería Oriente-Occidente, Fundasol, Trans-Hotel, Galería al Sur, Galería Diana Saravia, Hastaller, Claeh, Centro Municipal de Fotografía, Fundación Unión, Goya, La Diaria, Galería Ciudadela, Fundación Itaú, Gráfica Mosca, Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de Educación y Cultura.

Agradecimientos especiales:

Stella Elizaga, Carlos Garcina, Trygve Rasmussen, Arthur Perschack, Christian Maneiro, Juan Barcia, Luis infanzozzi, Silvia Listur, Pablo Tate, Pedro Cribari, Rodrigo López, Javier Mosca, Aldo Curto y personal del taller Arteclub.

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



Calibrar la mirada

Foto: Daniel Pezzano

Lo que vemos nos mira.

Georges DIDI-HUBERMAN

En un mundo tan interconectado como dividido, se ha tratado de definir el estado actual del arte contemporáneo desde distintas áreas: la antropología, la sociología, la gestión cultural, la economía, la semiótica, la crítica especializada. Un gran espacio inasible como su época, un laboratorio experimental donde interactúan estrategias del mercado al servicio de intereses económicos que integran un entramado de legitimación del arte actual, con la necesidad de reelaborar utopías, «una especie de religión para ateos»¹ que pretende ocupar el lugar dejado vacante por la política. Ante esta compleja realidad, desde *La Pupila* hablamos de la necesidad de calibrar la mirada, para superar el pueril culto de la diversidad por la diversidad, para centrarnos en el arte en virtud de su calidad, sin descalificar por razones de escuelas, estilos o movimientos.

GERARDO MANTERO

Se están conmemorando cincuenta años de Mayo del 68, la llamada «revolución cultural», que al decir de su líder Daniel Cohn-Bendit, pretendió modificar la vida social, las formas de ser, de amar y hasta de hablar, y que también, según él, fue un fracaso político. Este contradictorio momento histórico se recuerda por retratar el espíritu de una época, la década del sesenta y del setenta, donde la revolución, el rock y también la muerte fueron protagonistas de un esce-

nario revulsivo para la creación y el arte. Para muchos es imprescindible remitirse a esas décadas para entender las tensiones que determinaron rupturas formales y conceptuales, protagonizadas por las vanguardias que en el arte acompañaron los cambios que se proponían en cuanto a las relaciones de poder y los comportamientos sociales. Y esta sombra proyectada del pasado construye el significado de lo contemporáneo. Walter Benjamin escribía que el signo histórico contenido

en las imágenes del pasado muestra que estas alcanzarán la legibilidad solo en un determinado momento de su historia. No se puede disociar al arte de la política ni omitir sus aspectos estéticos sin que una de las instancias subordine a la otra. Desde hace décadas vivimos lo que se ha dado en llamar «un giro de época», que afecta la formas de concebir la cultura y la política. Sin dudas, Zygmunt Bauman fue el pensador que supo cartografiar el hoy. Al respecto decía: «La cultura moderna



Juan Manuel Blanes. *Los dos caminos*. Óleo sobre tela, 1875-78.

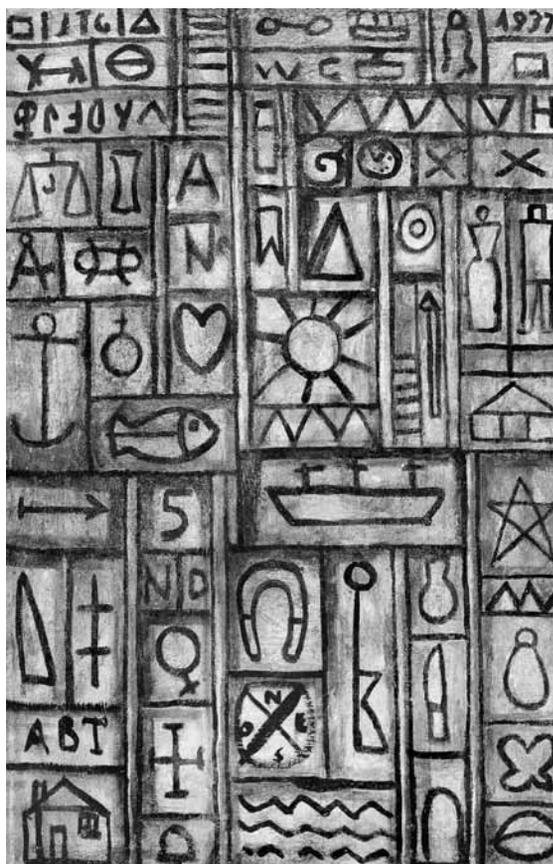


Carlos Federico Sáez. *Retrato del Sr. Juan Carlos Muñoz*. Óleo sobre tela, 1899.

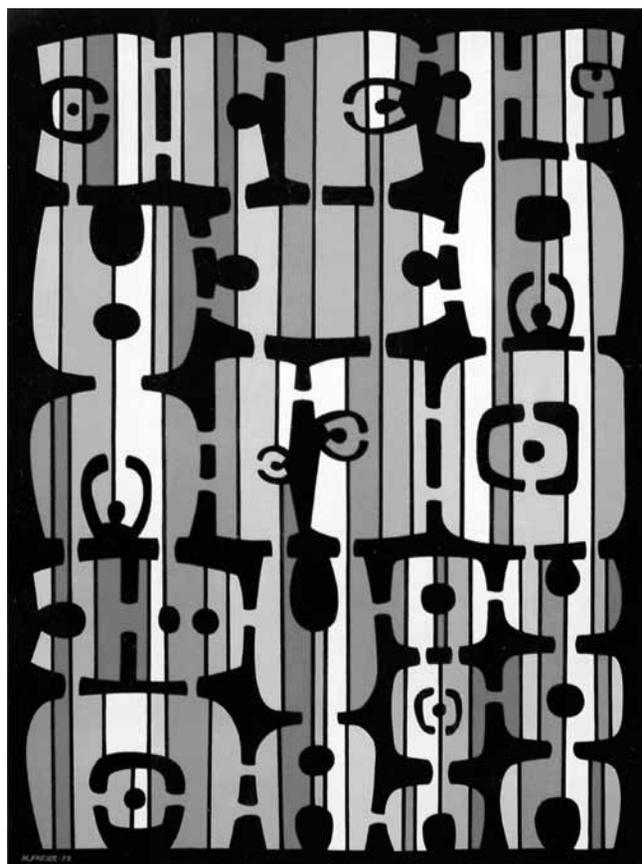


José Gamarra. *Pintura M 63720*. Técnica mixta sobre tela, 1963.

líquida ya no se concibe a sí misma como una cultura de aprendizaje y acumulación (del estilo de aquellas culturas recogidas en los estudios de los historiadores y de los etnógrafos). Ahora parece, más bien, una cultura de desvinculación, discontinuidad y olvido».² Una época en la que desde el espacio electrónico se imponen nuevas formas en las relaciones intersubjetivas, tanto en los ámbitos públicos como en los privados e íntimos. En esta «sociedad de individuos», como la llamó Norbert Elias, en donde lo colectivo pierde prestigio y el sentido primigenio, el individuo se fragiliza y queda a merced de la incertidumbre. En un momento histórico donde el ejercicio de la política se degrada, la confrontación ideológica fue sustituida por las estrategias de *marketing*, y el arte se ha convertido por entero en un bien de consumo. El mundo del arte refleja claramente este momento narcisista. Cuando se invierte en arte, emocionalmente se está invirtiendo en *glamour*; a la historia del arte se le pone precio en las subastas. Según Donald Kuspit, cuando el arte carece de precio histórico, es provinciano. Ya no hablamos de vanguardias que nos asombran con una nueva manera de ver al mundo, sino de la necesidad sistémica de la novedad. Sarah Thornton es licenciada en Historia del Arte y doctora en Sociología. En el año 2008 publicó un libro llamado *Siete días en el mundo del arte*; en él, la autora canadiense se interna en todos los ámbitos que pautan al mundo del arte, conversó con coleccionistas, directores de museos y escuelas de arte, curadores, galeristas, subastadores y artistas. Ante este complejo escenario actual, Thornton afirma: «Los artistas hacen obras que “lucen como arte” y se comportan de maneras que encajan en los estereotipos. Los curadores complacen las expectativas de sus pares y de los directores de museos. Los coleccionistas corren en manada a comprarle a un grupito de pintores de moda. Los críticos se fijan para dónde sopla el viento, no sea cosa de quedar descolocados. La originalidad no se ve recompensada, pero algunas personas realmente deciden arriesgarse a innovar, lo cual le da razón de ser a todo lo demás». Es revelador también el capítulo en el que se interna en el tema del mercado e interroga a Jeff Poe, un importante galerista de Los Ángeles que afirma que el mundo del arte no tiene que ver con el poder, sino con el control: «El poder puede llegar a ser vulgar. El control es mucho más agudo y preciso». Es recurrente hablar de la diversidad y pluralidad cuando analizamos al arte contemporáneo, tanto en lo referido a las formas como a los contenidos. Renato Ortiz es un estudioso en estos temas, nos plantea la necesaria distinción entre la mundialización de la cultura y la globalización de la economía; al respecto expresa: «Este mundo de la globalización, en donde explota



Joaquín Torres García. *Constructiva*. Óleo sobre tela, 1937.



María Freire. *Variante*. Acrílico sobre tela, 1973.

la reivindicación de lo diverso, muchas veces no es un mundo plural, con todo lo que esto implica, sino un mundo diverso, con identidades fuertemente asimétricas y pulverizadas, que coexisten pero no se integran ni se aceptan». Estos distintos planos de lectura nos plantea el arte contemporáneo, que desdibuja las fronteras y problematiza aún más el concepto de identidad. Un gran espacio donde también se pueden encontrar imágenes luminosas que le dan la razón a Jorge Luis Borges, cuando decía que el hecho estético es la inminencia de una revelación o una línea mágica que nos hace creer que el arte es la suprema expresión de la esperanza.

Lo público y lo privado

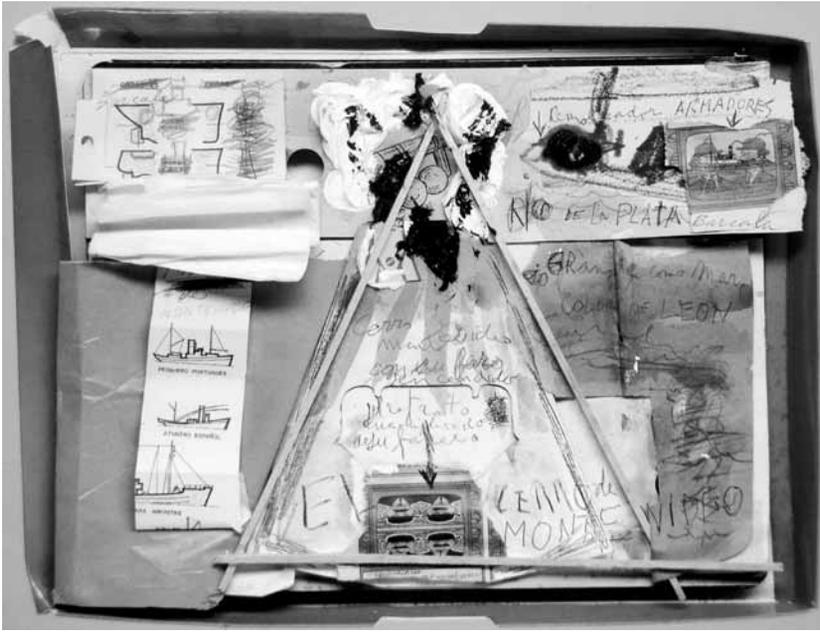
Desde el 1800, cuando llegaron los primeros retratistas europeos, pasando por Juan Manuel Blanes —creador de la primera producción de carácter nacional, hijo de la escuela decimonónica— o por el regreso a nuestro país de Torres García en 1934 —para crear la Asociación de Arte Constructivo—, por nombrar tres momentos de significación posterior, en el Uruguay, hasta el día de hoy, las tendencias, movimientos y los grandes ismos que pautaron la historia del arte influenciaron el hacer

de nuestros artistas, críticos, teóricos, entre otros. Una rica historia que dio grandes artistas y una vigorosa producción que se ha mantenido en el tiempo, sin un contexto que explique este fenómeno en su totalidad. Nuestro país, producto de su fragmentación social y del endémico problema de su densidad poblacional, debe ser de los países con menor incidencia del mercado en el desarrollo de las artes visuales y la cultura en general. Este escenario pone de manifiesto la singularidad que se da cuando nos referimos a lo público y lo privado, categorías que son construidas de acuerdo a realidades políticas, sociales e ideológicas, que en muchos casos hacen difusos los límites entre ambas. En Estados Unidos existe una legislación que favorece a las donaciones individuales, donde el arte es financiado en un noventa por ciento por individuos. En su mayoría son patronatos constituidos por personalidades privilegiadas política y socialmente, donde se supone y se espera que actúen en pos del interés público. En Gran Bretaña, los museos están gobernados por una variante externa, las ONGCA: organizaciones no gubernamentales cuasi autónomas, de las cuales la mayor parte de sus fondos proviene del contribuyente británico; reivindican un «principio de

independencia» por fuera de la incidencia del poder político, por lo que no tienen que responder directamente al Parlamento. O, en otros casos, como en Francia, con una tradición del papel rector del Estado en defensa de su producción nacional. En el Uruguay se constata una asimetría entre estos dos pilares: el Estado y el mercado, que determinan las características del desarrollo y la financiación de la cultura. Por lo mismo se dificulta la cooperación público-privada, siendo el espacio público en donde se manifiesta claramente esta carencia; prueba de ello es el calamitoso estado en que se encuentra el Parque de las Esculturas, por la burocracia del Estado que obstaculiza cualquier solución, y por la falta de sensibilidad de empresarios y corporaciones, realidad que nos tendría que interpelar como sociedad.

Círculos concéntricos

Hace diez años, en la primera edición de *La Pupila*, publicamos una nota que titulamos «Círculos concéntricos», en donde reflexionábamos a partir de un clima entre fermental y tenso, provocado por el advenimiento del primer gobierno de izquierda, y lo que esto significaba en los distintos ámbitos culturales (hacedores, teóricos, periodistas, la academia, etc-



Washington Barcala. *Cerro de Montevideo*. Técnica mixta sobre caja de cartón, 1993.

tera), ya que este sector de la sociedad había contribuido en ese proceso de acumulación, que llevó finalmente al Frente Amplio a lo que sería su primer gobierno en el 2005. En aquella oportunidad, se dieron prolongadas polémicas sobre el arte contemporáneo en un medio de comunicación:³ un grupo significativo de artistas se reunió y levantó firmas en relación a la forma en la que se estaba haciendo el relevo en la dirección del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV); se invocaron grandes nombres del pensamiento académico, y se puso sobre el tapete la discusión sobre políticas culturales. Lo que motivó esta sucesión de hechos tenía que ver con la comprobación de que no existía un proyecto estudiado y orgánico que le diera a la cultura —y luego veríamos que tampoco a la educación— la centralidad necesaria para una transformación social que dé solución a las problemáticas que nos acucian. Pasaron diez años y se puede llegar a consensuar que a falta de partitura, se delegó la gestión a quienes ejercían las distintas direcciones de cultura, tanto ministeriales como municipales. Se determinó una secuencia dependiente del ensayo y el error, sin una evaluación rigurosa de lo realizado en estos últimos años, obstaculizada por lógicas políticas y un escenario poblado por chacras que se ignoran entre sí. En lo referente a las artes visuales, se sigue estando en deuda con una de las disciplinas de mayor significación histórica, sin perjuicio de señalar avances en la gestión y la concreción de instrumentos que incentivan el desarrollo de la actividad. A modo de ejemplo, en los museos

dependientes del Estado, tanto los artistas invitados como los curadores, montajistas y diseñadores, reciben una compensación económica por sus trabajos; los catálogos son insumos importantes tanto para el artista como para el público, se ha invertido también en lo concerniente a la conservación del acervo. En esta materia se han realizado aportes de significación en lo referente a la restauración en el Museo Blanes (se realizaron obras de restauración del *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* de Juan Manuel Blanes y de la obra *Las Manolas* de Pedro Blanes Viale)⁴ y a la investigación y puesta en valor del acervo del Cabildo de Montevideo. Sin embargo, seguimos rezagados en materia museística, en primera instancia, con la región; en momentos en que existió una economía en crecimiento constante no se pudo construir un tercer piso en el MNAV para poder mostrar mejor el acervo, para recibir muestras del exterior que requieren estándares internacionales. No existió la voluntad política para subir la apuesta en el buen momento que está pasando el MNAV, a partir de una acertada dirección de Enrique Aguerre, que logró un diálogo muy enriquecedor entre lo contemporáneo y las muestras antológicas como las de Rafael Barradas, Carlos Federico Sáez, José Cúneo, Nelson Ramos, Guillermo Fernández y Lacy Duarte, donde prima una mirada abarcativa que contempla la diversidad de corrientes, corrigiendo errores del pasado y logrando acrecentar un flujo de público estimable. Se ha creado el Sistema Nacional de Museos, se han consolidado instituciones como el Museo Figari, en

donde se viene desarrollando un espacio de reflexión con muestras que relacionan nuestra historia con lo contemporáneo. O lo que se está concretando en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), que desde la primera intervención en el panóptico de lo que era la cárcel de Miguelete, requería un desarrollo del entorno que se viene dando con la incorporación del Museo de Historia Natural y el necesario reciclaje de lo que va ser un estimable complejo cultural enclavado en una zona deprimida. Otros buenos ejemplos de consolidación de espacios dedicados a las artes visuales, por cómo están gestionados, son el Centro de Fotografía de Montevideo y el MAPI; el primero por darle a la fotografía el estatus que se merece, y el segundo porque ha logrado aunar creativamente el interés por su colección permanente de piezas arqueológicas y etnográficas, con exposiciones temporales, programas educativos y talleres. También hay que señalar como un hecho significativo la creación de instrumentos que estimulan la creación y la producción de bienes culturales, como los Fondos de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA), los Fondos Concursables para la Cultura y los Fondos de Incentivo Cultural. Se podrán revisar algunas de las características de estas herramientas a partir de los resultados obtenidos, pero en los hechos, se puede constatar su beneficio. Se anuncia la creación del Instituto Nacional de Artes Visuales, que tiene entre sus principales cometidos tratar de subsanar la falta de investigación e incentivar la presencia de nuestro arte en el exterior. A partir de su accionar, se verá cómo se instrumenta y cuál es el nivel de participación de los distintos actores de nuestro medio. Sin que lo anterior pretenda ser un análisis exhaustivo de la realidad, basta con repasar la cartelera de muestras y veremos que la mayoría de las salas pertenecen al Estado, que las galerías de arte no son protagonistas de la actividad cultural, que son pocas las fundaciones privadas dedicadas a las artes visuales, y que después del cierre de Fundación Unión y del Museo de Arte Contemporáneo, queda la loable labor que vienen desarrollando la Fundación Itaú (que trabaja en todas las áreas de la producción cultural), la Fundación Iturria y la Fundación Pareja. El Museo Gurvich es el único museo privado con una actividad relevante, otro tanto podríamos decir de lo que se propone desde el Centro Cultural de España, o desde el encare colectivo que maneja el Proyecto CasaMario. Aun por aquellos que creemos que la cultura debe

ser subvencionada por el Estado, este se enfrenta a una dicotomía. Por un lado, se lo obliga a mantener y a propiciar casi toda la actividad existente en lo referido a las artes visuales, y, por otro, corre el riesgo de una excesiva institucionalización. Es un escenario que exige un arduo manejo de los espacios públicos, que no pueden ser influidos por modas, sino por el contrario, deben ser ámbitos en donde se contemple la calidad de las propuestas, con equidad de oportunidades. En cuanto a lo privado, además de las razones inherentes al tamaño de nuestro mercado, habría que investigar todos los factores que inciden para su escuálida presencia, y tratar de promover facilidades para que artistas y gestores se puedan asociar, habilitando casas deshabitadas a partir de una ley de eminente aprobación en el Parlamento, exoneración de impuestos, etcétera.

Estado de situación

El año pasado realicé una muestra en el Museo Figari que titulé *Estado de situación*; el título aludía a la frase que utilizan los comunicadores o los analistas políticos cuando se refieren a los hechos de actualidad, con la intención de propiciar el espíritu crítico, para poder desentrañar las causas de un deterioro creciente de nuestro entramado social. Proponía poner el foco en las imágenes icónicas que fueron construyendo un Uruguay de manual, que actúa como una cosmovisión que habla de nosotros, y señalar las crecientes patologías sociales de un país en sordina, que no logra construir un relato a la altura de los desafíos que nos plantea el futuro. Ante esta realidad, es necesario revisar los mitos contruidos y evitar las miradas hemipléjicas que no dejan espacio para repensarnos. Real de Azúa decía al respecto: «Más que los datos cuantitativos, hay que atender cómo una sociedad se piensa a sí misma». En este contexto tenemos que preguntarnos cuál es papel que le cabe a la cultura y al arte, en un escenario *guetizado*, donde la cultura actúa como un factor, por un lado, de equidad e integración, pero por otro lado, de desigualdad y exclusión. Hace diez años, sentimos con Óscar Larroca la necesidad de subsanar una de las carencias evidentes en nuestro medio, como lo era la inexistencia de una revista especializada en arte, con la intención de crear un espacio de reflexión que ponga en cuestión los conceptos y las acciones que rigen el desarrollo de la actividad cultural, como forma de interpretar los desafíos que nos plantea una intrincada



Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.



Rita Fischer. Instalación en el MNAV, 2013.

realidad. En un período en el que los grandes medios gráficos (salvo contadas excepciones)⁵ restringen los espacios dedicados a la cultura, la labor tradicional del crítico intermediador entre el artista y el público ha mutado por la del curador, productor de una idea que acompaña al proceso creativo. Se le suma el cambio de percepción de la realidad que implica la imposición de las redes, eficientes en cuanto a la difusión, que también actúan como un enjambre catártico de mensajes, enojos, noticias falsas, narcisismos exacerbados, y, de vez en cuando, alguna reflexión aguda. Como bien lo ha definido Sandino Núñez: «A diferencia de la política, la democracia mediática o comunicativa me invita a no tener una opinión, sino a mostrarla». Ante este «es-

tado de situación», *La Pupila* pretende ser una respuesta y un acto de resistencia, a partir de la convicción de que la cultura no solo representa el universo simbólico, sino que también tiene «la función de reelaborar estructuras sociales e imaginar nuevas».⁶

¹ Frase acuñada por Sarah Thornton.

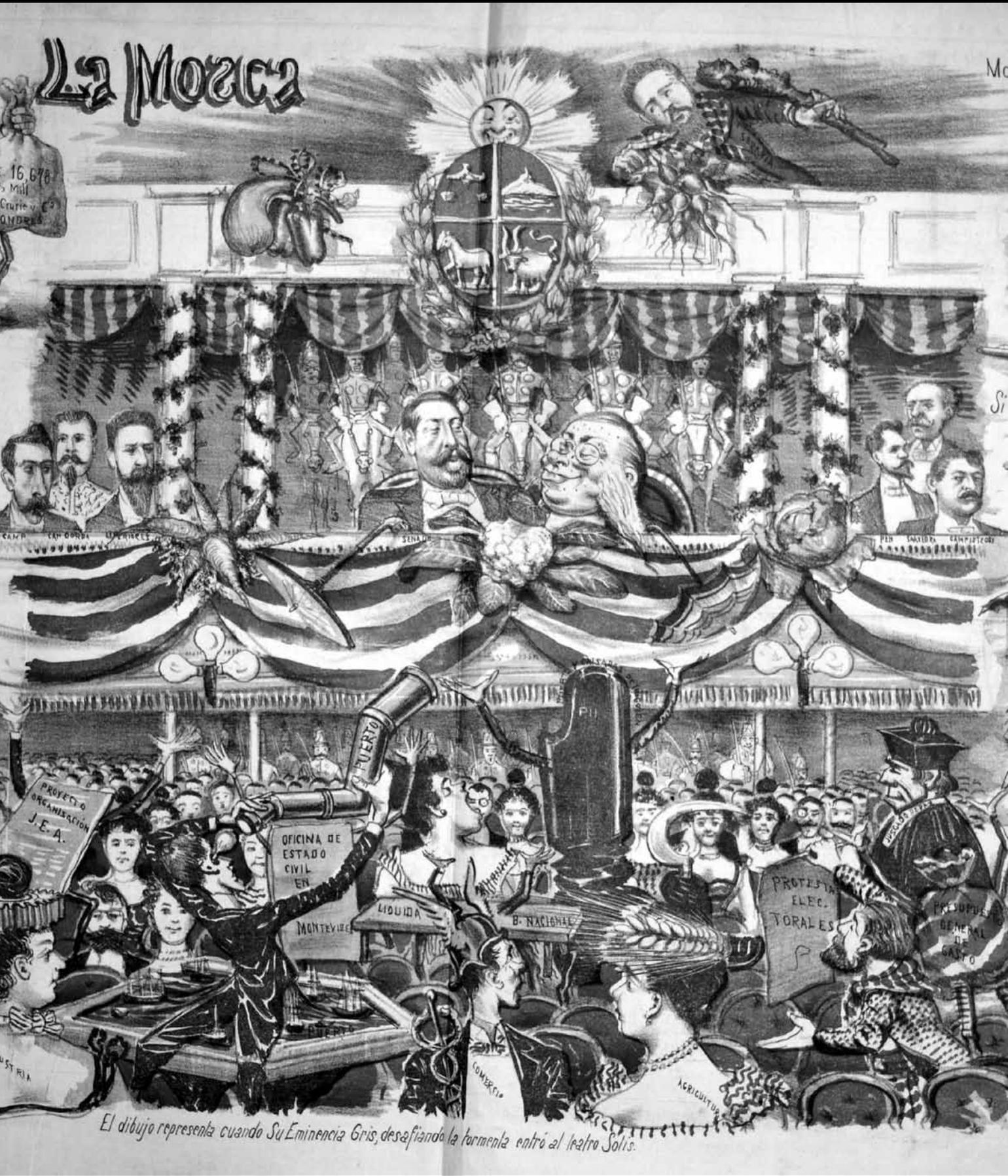
² Zygmunt Bauman, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2006.

³ Polémica protagonizada por Gabriel Peluffo y Juan Fló. «El arte de nombrar», en *Brecha*, Montevideo, 13 de enero de 2017, <<https://brecha.com.uy/el-arte-de-nombrar/>>

⁴ La experiencia se transformó en el libro *La restauración del Juramento de los Treinta y Tres Orientales*.

⁵ Medios con páginas estables dedicadas a las artes visuales: *Brecha*, *La Diaria*, *Búsqueda*.

⁶ Esta definición de cultura pertenece a García Canclini.



El dibujo representa cuando Su Eminencia Gris, desafiando la tormenta entró al teatro Solís.

La Mosca, 29 de julio, 1899. En el palco del Teatro Solís, Lindolfo Cuestas y José Batlle y Ordóñez. Un poco más arriba, en los techos, Aparicio Saravia.

Pasando revista

LISA BLOCK DE BEHAR

Con el fin de celebrar su primera década, *La Pupila* publica este número especial, confirmando tanto una continuidad infrecuente en su género como la vigencia ilustrada de sus páginas. Para compartir esta celebración, los integrantes de Anáforas¹ se complacen en contribuir con seis breves textos, emulando la tarea plural propia de revistas que suelen contar con la contribución de diversos autores aunados por objetivos similares que, dada su condición coral, convergen en un mismo espacio. De ahí que se haga referencia a revistas consagradas a distintos aspectos de la cultura nacional, procedentes de Publicaciones periódicas del Uruguay,² pasando revista a unas pocas colecciones entre las muy numerosas que, en tiempos diferentes, han destinado sus páginas a temas afines. A diferencia de otros medios, que tienden a exaltar desde el título sus dimensiones y entidades terrenales (el mundo, el país, la nación, el pueblo) y temporales (el día, la mañana, la tarde, la noche, la semana, ahora, ya), sin disimular la aspiración de abarcar el planeta y sus itinerarios celestes, *La Pupila* orienta sus contenidos hacia la crucial acción de ver, de hacer ver. Apenas un punto, la pupila óptica, que le da nombre, replica la imagen diminuta que, desde el centro del iris, habilita la visión de lo visible y lo invisible, la visión de todo, de las obras de arte y de las que no lo son, de la lectura, de la revisión que promueve una revista, más aún la que, dedicada a las artes plásticas, concentra el acontecimiento visual que la define. Su nombre, en este caso, es una metáfora que remite a la figura de una niña, de una muñeca o a la orfandad de una pupila, cifrando forma y función en una silueta menuda que, desde su minúscula talla, contrasta con las desmesuras de esos otros anuncios, que no se ajustan a las referencias que pretenden representar. Es curioso, además, que el acierto de-

nominativo designe solo ese punto, un hueco, más bien, parte de la anatomía del ojo, de una instancia mimética y orgánica de la mirada que se atiene a la facultad de ver, un procedimiento que es estético o estésico, un término poco común este último, necesario para ceder la prioridad a la actividad de los sentidos, dirigido más a atender las sensaciones que a las especulaciones filosóficas o intelectuales, a las que da lugar la apuesta artística de las últimas décadas. Más verbal que visual, más teórica que visionaria, arriesga contraer en una misma invención distintas verdades del conocimiento, para contrarrestar, tal vez, «the abuse of beauty» de los siglos precedentes.

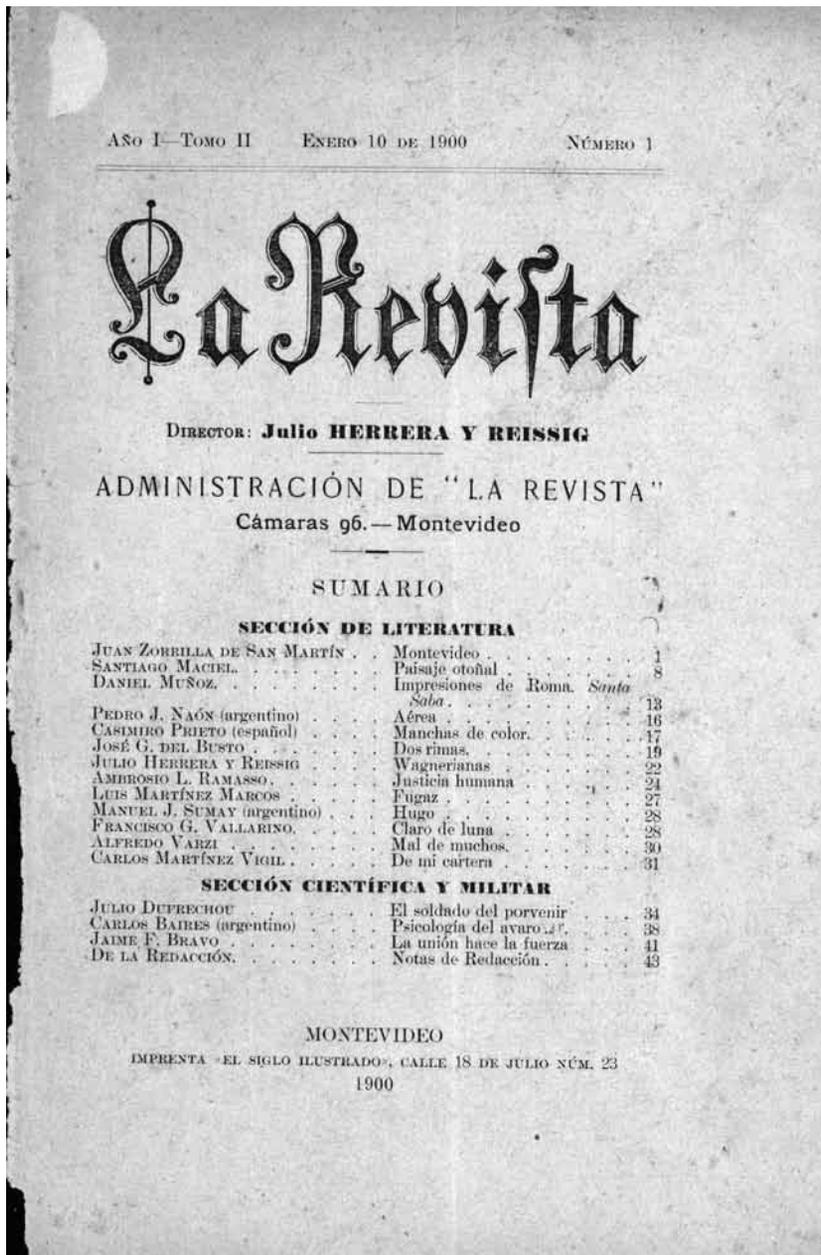
Entre las muchísimas revistas que se publicaron en nuestro país, no fueron tantas las que se consagraron a temas concernientes al arte. Revisando algunas colecciones del pasado se diría que estos temas aparecen contextualizados con intereses literarios, sobre todo, filosóficos, musicales, teatrales, como si fuera difícil (y seguramente lo es) escindir entre formas de creación que, progresivamente, fueron integrándose hasta tiempos no tan recientes —aunque se consideren contemporáneos— en los que el cine, la televisión y la informática coinciden en una misma realización, de la que no se excluyen obras más o menos tradicionales, no siempre suficientemente integradas en la mentada instalación.

Incompleta y arbitraria sería cualquier lista que intentara incluir un catálogo exhaustivo de revistas uruguayas. Si bien el sitio de Anáforas muestra en Publicaciones periódicas del Uruguay una extensa serie de publicaciones de distinto carácter, su acervo no llega a incluir todas aquellas que se desperdigaron en el pasado, las que aún no se descubrieron o no fueron rescatadas de su efímera condición. Sometidas al tiempo y a sus ciclos, no les habría sido posible sustraerse a una

desaparición o dispersión inevitables, que son propias de su forzosa fugacidad.

Una revista de arte, muy hermosa, demasiado empecinada en su afán de belleza y exhibición de elegancia suntuaria, una seducción a ojos vistas, es la revista fundada ya hace tiempo por Franco Maria Ricci en Milán. Ha sido tal el despliegue de la exuberante perfección de sus páginas, las maravillas en exceso estimulantes allí presentadas, que desalientan la lectura e, incluso, la contemplación y delectación pensativa (¿otro síndrome de Stendhal?). Su revista derrochaba bienes, ostentaba una abundancia que intentaba burlar la caducidad en una suerte de refugio de tesoros impresos. FMR es el título, un acrónimo compuesto por sus iniciales que, reducido a sus consonantes, se lee como *éphémère* en francés, una gloria pasajera, sin embargo, con que colma (también de sentido) todo lo que toca, semejante a aquel rey mítico que transformaba todo en oro, aunque esta vez del oro haya partido. Sabía —y el título de nobleza lo anticipaba— que, a pesar de las espléndidas estrategias de las que pudo valerse, no lograría superar el devenir ni mitigar el duro deseo de durar, como decía un poeta. Se dice que el tiempo es inexorable, si algo es.

Uno de los propósitos de la construcción de Anáforas fue, precisamente, asumir lo inevitable de esa caducidad y, sin atenuarla, intentar reunir, registrar, difundir los rastros del devenir que no los retiene. Entre tantas otras, no solo por sobria vale *La Revista* (1899-1900),³ fundada y dirigida por Julio Herrera y Reissig. Entre humildad y soberbia, ¿escatima su título calificativos por arrogarse cierta austeridad o, por el contrario, para designar por antonomasia —según la distingue la definición retórica— entre todas las de su clase, la más conocida, la mejor, la más importante? Y tal vez lo haya sido. En dos años y veinte números, *La Revista* logró reunir a una pléyade de su época, y eran



La Revista.

tiempos en los que las constelaciones brillaban cerca. Una colección de diecinueve números, que cifra la significativa incidencia de las letras ya al dar por finalizado el siglo XIX e iniciado el XX, un novecientos definido por la obra notable de sus protagonistas y el ambiente espiritual de sus contemporáneos. Al borde de las cronologías, apenas al comienzo de un centenario marcado por el Modernismo, al cual afiliaron con vehemencia, tanto para marcar vestigios del pasado como para internarse en el siglo XX por distintas vías poéticas. La revista reúne una generación de colaboradores no solo nacionales, sino que declara su apertura americanista, de la que no tiene

reparos en ufanarse una de las notas de redacción: «¡Vayan juzgando del mérito de *La Revista* todos los intelectuales de la América del Sur!». Entre tantas otras revistas literarias y culturales que la hemeroteca digital de Anáforas se ha propuesto registrar, reunir, ordenar y difundir, solo señalaría *Los Nuevos* (1920-1921).⁴ Dirigida por Ildefonso Pereda Valdés y por Federico Morador y Otero, de vida menos prolongada que la anterior, solo llegó a publicar seis números en los que llama la atención la recurrencia estelar de autores igualmente prestigiosos. A pesar de oscilar sus subtítulos entre arte, música, letras, son escasas las ilustraciones, entre las que se

muestra una imagen de Apollinaire realizada «por el dibujante Pablo Picasso». Interesantemente, el editorial firmado por F.M.O. formula «algunas consideraciones relativas al estado actual de la poesía», enunciadas en siete extensas páginas donde predominan los aforismos y se destacan aspectos particulares postulados por *Los Nuevos*, una publicación en la que la polémica o la invectiva, más bien, no están ausentes.

De la misma manera que las revistas no dudan en denominarse «revista» o «revista» con variantes, la «novedad», también con variantes, es otra de las nociones que se repite en los títulos a través de los años. Pero mientras la denominación genérica *La Revista*, sin más, aludía a la naturaleza inherente y permanente de la publicación, *Los Nuevos* apela a la novedad que es otra de sus características, tan previsibles una y otra.

Entre incontables revistas solo me detuve a mencionar estas dos colecciones. Empezando por sus títulos, parecía oportuno reivindicarlos por la estrecha relación que se establece con una revista que, como en *La Pupila*, prevalecen la visión periódica y la novedad, atributos que no son ajenos a las revistas y a las artes que las propician.

Blanco y Negro (1904) en negro sobre blanco

Arturo Rodríguez Peixoto

No porque, como se ha dicho, la revista semanal ilustrada montevideana *Rojo y Blanco* (1900-1903)⁵ quisiera emular a la madrileña *Blanco y Negro*⁶ (fundada en 1891 y que, mediante múltiples épocas, sobrevivirá hasta el 2000), se dejaría en nuestra ciudad de publicar un semanario homónimo, de vida fugaz, iniciativa de «modestos obreros del arte». Su primer número lleva por fecha el viernes 28 de octubre de 1904. Más de un año antes había dejado de publicarse la predecesora, que fundara Samuel Blixen, con sus notas breves sobre variados aspectos de la vida local, ilustraciones a menudo coloridas y abundantes fotografías, mezcladas con cuentos y poemas. Apenas un mes antes de aquel primer número se había acordado la paz en Aceguá, y la amnistía se le anticipó solo en algo más de una semana, poniendo

fin a la guerra civil con la que había comenzado el año.

Nacido a fines de 1879, Orestes Baroffio, que contribuirá con periódicos capitalinos hasta su muerte en 1963 (dirigió *Mundo Uruguayo* entre 1929 y 1946; fue crítico de arte en *El País*, etcétera), figura como su director artístico y firma el diseño de las tapas y varios de sus símbolos gráficos. Con menos páginas que su más renombrada antecesora (con la que compartiría no solo el «blanco» en el nombre, sino la opción de denominarse con colores), en ella, anuncios de una entera página y algunas otras de «carácter *sportivo*» (dedicadas a las «eminentemente popular[es]» carreras de caballos) anteceden (y hasta envuelven) la miscelánea de los restantes contenidos. En ese primer número: tres poemas de Daniel Martínez Vigil, el comienzo de una comedia mundana dedicada al director de la publicación (Enrique Crosa) y localizada en una quinta de nuestro Paso de las Duranas, y una crónica de «La semana pasada» (que da cuenta de la «colocación de la piedra fundamental del futuro edificio de la Facultad de Medicina», con discurso del Ministro de Fomento y el augurio de que tal acto señale «el límite de un nuevo periodo de paz y de progreso», seguido por consideraciones sobre el «tremendo duelo que acaba de terminar», que no impiden ponderar los trabajos de fortificación de la ciudad de Rivera, sin dejar de agregar el deseo de que en «adelante no haya necesidad de realizar obras de esa naturaleza para emplearlas en luchas fratricidas» y la exaltación de las «proezas de valor y de pericia» de los marinos de Lussich en el salvamento de la barca *Corrunna*, así como incluye entre las muchas

fotografías, algunas sobre la disolución de divisiones nacionalistas tras nueve meses de guerra y ponderar los festejos de la paz celebrados en el Cordón con abundantes fuegos artificiales nacionales, que evidencian para el cronista la insensatez de «nuestra manía de despreciar lo propio», incluyendo también menciones a sucesos extranjeros, o hípicas y sociales del «microscópico Montevideo»). En esa semana inaugural, el notero no oculta las dificultades de la tarea periodística ni la participación de tantos para obtener el número impreso (en los talleres de Barreiro y Ramos), incluso con sus nombres, que en la calle ofertan «chiquillos vendedores». Una viñeta de Baroffio adorna un poema de Frugoni, y la de Trota representa la apuesta (una pulseada) entre los bandos en pugna por quien «pudiera arruinar / más lijero á la Nación».

El arte encuentra otro espacio en esas veintiocho páginas, a través de comentarios sobre dos esculturas funerarias (hoy totalmente desatendidas, salvo por los constantes esfuerzos del arquitecto Eduardo Montemuiño en el Cementerio Británico y los muy esporádicos o inconstantes del municipio), ilustrados con tres fotografías. *L'Olocausto*, del escultor italiano Leonardo Bistolfi (1859-1933), recibe las mayores alabanzas (que se habrían también formulado en otros diarios en Montevideo), pues es «algo que sale de lo vulgar, algo que surge sobre el montón y se impone por la delicadeza de la ejecución y por la hermosa idea que encarna». El anónimo comentarista admira los rasgos y la expresividad de las figuras de mármol que, gracias al talento y maestría del artista, «expresan los sentimientos

múltiples que el escultor ha infiltrado en su inmovilidad de piedra». Coherente en su crítica al desprecio por los escultores nacionales (como antes se había hecho respecto a la manía por rechazar los productos de la industria propia), admite que este encargo a un artista europeo puede disculparse dado el acierto de la elección que produjo una «obra que honra al país». El otro monumento que se pondera no estaba todavía colocado en el cementerio y era obra de un escultor uruguayo, Juan Ferrari (1874-1916). La estatua de bronce sobre basamento de granito representa al «ángel del dolor de bruceos sobre la lápida funeraria [que] besa el frío mármol en supremo desfallecimiento de pena». El artista tenía entonces treinta años, ya había realizado el monumento ecuestre de Juan Antonio Lavalleja para la plaza principal de la ciudad de Minas y, según la nota periodística, planeaba regresar a Europa (donde había estudiado con una beca entre 1890 y 1896), «al ambiente de arte y de belleza, a continuar sus estudios y sus perfeccionamientos». El crítico, si corresponde esta denominación para el anónimo autor de esta página dedicada a la estatuaría mortuoria (y no parece incorrecto hacerlo dado que formula en el texto juicios sobre obras artísticas), destaca la pericia técnica de la ejecución del escultor, que «tiene grandes méritos por la posición violenta que tiene la figura principal»: un ángel en cuyas alas caídas «hay una suprema expresión de abatimiento». Quizá no sea incorrecto suponer que el innominado periodista fuera el propio director artístico del semanario, que será fundador del Círculo de Bellas Artes

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



Tapa. Páginas de Arte, año I, n.º 3, enero de 1927.

(1905), docente de iniciación artística de la Sección Secundaria y Preparatoria de la Universidad y presidente de la Comisión Municipal de Cultura y a quien, según José Pereira Rodríguez, que fue contemporáneo suyo si bien no coetáneo, «ninguna manifestación de lo bello lo deja indiferente».⁷

Páginas de Arte (1926-1927)

Mariana Noguera

*Páginas de Arte*⁸ fue una publicación temprana del Círculo de Bellas Artes. Tuvo por misión comentar y divulgar el trabajo de los artistas que, según estos, rara vez encontraban la crítica a la altura del arte, salvo la de aquellos que este grupo tildaba de «escritores raros, aptos por su sensibili-

dad, cultura y capacidad crítica»,⁹ pero que, poco a poco, veían callar su entusiasmo. Es en parte por esta razón que nace este periódico donde escultores, pintores, dibujantes, arquitectos, músicos y personalidades afines a cultivar la vida cultural e intelectual de la época abogaban a favor del arte. Bajo la dirección del escultor argentino Luis Falcini y la redacción despierta del pintor Domingo Bazzurro (director del Círculo de Bellas Artes al momento de su edición), encontraron el espacio en *Páginas de Arte* reconocidos artistas: los pintores y grabadistas Guillermo Rodríguez y Adolfo Travascio, los escultores Severino Pose y Germán Cabrera, los arquitectos Leopoldo Carlos Agorio y Juan Antonio Scasso, los escritores Eduardo de Salterain y Herrera y Armando Cascella, así como las traduccio-

nes de Élie Faure y Léon Moussinac. Notas de exposiciones, movimientos artísticos, entrevistas, revisión de artistas clásicos y contemporáneos, salones de arte fueron algunos de los variados temas que esta publicación intentó abarcar en sus seis números.

Con aires de tiempo nuevo, en setiembre de 1926 presentaban su primer número, dedicado al pintor «del amor por la naturaleza» Pedro Blanes Viale, quien fue presidente del Círculo de Bellas Artes hasta el momento de su muerte. Recuerda Pedro Bazzurro, en su artículo dedicado al pintor, maestro y director: «Blanes Viale aceptó la presidencia de esa institución, y su muerte deja un vacío lamentable en esa casa, donde todos le querían y admiraban como el precursor y el maestro de la nueva generación».¹⁰ El número se consagra al gran artista desaparecido, recordando su vida y obra, su formación en los talleres de Joaquín Sorolla y Batista, Santiago Rusiñol, su percepción y concepto estético, el recuerdo de sus cuadros «ejecutados con amor y serenidad de espíritu» (G. Rodríguez, 1926), su ejercicio como docente y director de la Escuela Industrial de Arte Aplicadas y del Círculo de Bellas Artes. Para este grupo no solo fue un destacado pintor, sino que fue quien renovó el espíritu y el trabajo en momento críticos de la institución. Así lo recuerda el artículo «XXV aniversario de la fundación del Círculo de Bellas Artes», que en 1930 escribe *La Pluma*,¹¹ revista dirigida por Alberto Zum Felde: «Cuando ya se vislumbra el posible derrumbe de esta obra construida con tanto sacrificio, el Círculo consiguió atraerse la simpatía de aquel gran espíritu que se llamó Blanes Viale».¹² Es bajo su dirección y la labor de Luis Falcini, Guillermo Laborde, Domingo Bazzurro, entre otros, que se renuevan los programas de estudio, se equilibra la economía con apoyo estatal, se crea el Salón de Primavera, se retoma la exposición en salones extranjeros por artistas uruguayos. Actividades necesarias para el desarrollo de la formación y la vida de los artistas, de acuerdo al programa del Círculo de Bellas Artes, que nació como una institución privada pero dará vida a la institucionalización de la formación en arte a nivel público, en lo que hoy conocemos como Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Recorriendo sus páginas podemos encontrar una cálida entrevista, realizada por Severino Pose y Germán Cabrera, al gran escultor Charles Despiau en su taller de París en enero de 1927, siendo ellos jóvenes estudiantes de escultura. Sus palabras rescatan la sencillez, el humor y los detalles de vida de un artista; ambos jóvenes escriben: «Se nota enseguida el taller que no produce por lucro sino por necesidad de decir lo que el artista tiene dentro».¹³ Otro de sus números está dedicado al cinematógrafo y su destino como espectáculo de arte, exponiendo el trabajo crítico del francés Élie Faure y su idea de *cinéplastia*. Faure plantea que «parece imposible dudar que el punto de partida de este arte es ante todo plástico».¹⁴ Allí se incluye también un artículo, «Etapas», del crítico de cine Léon Moussinac, que recorre la historia del cine.

La arquitectura es tema recurrente en la pluma de eruditos como Leopoldo C. Agorio o Mauricio Cravotto, por ser arte y creación, por ser «ritmos colectivos» (É. Faure), por ser parte de cambios que «buscan sincronizar con el ritmo de la vida actual»,¹⁵ como expresa el arquitecto Leopoldo C. Agorio. Este arquitecto, docente y futuro decano de la Facultad de Arquitectura, invita a la juventud a mantener «el espíritu abierto», «luchas contra el conservadurismo» y preparar el campo para que «nuevas generaciones puedan gozar de la nueva belleza».¹⁶

Con este espíritu es que estos artistas, en los años 1926 y 1927, manifiestan las inquietudes que los aquejan, sacando a luz seis números de *Páginas de Arte*.

La subordinación de *Bohemia* (1908-1910)

Rodrigo Echániz

Los cuarenta y cuatro números de *Bohemia, Revista de Arte*¹⁷ ya han sido alternativamente objeto de estudios minuciosos, juicios severos y evocaciones nostálgicas. Parece que nada más se necesita decir sobre la revista, obra de un núcleo de desafiantes jóvenes *rimadores* que «desdénaron al hombre convencional de la época» pero solo para proponer «en su lugar un fantoche emplumado».¹⁸ Sin embargo, ni el cuidadoso «Estudio e índices» que le dedica la *Revista Iberoamericana* en 1962¹⁹

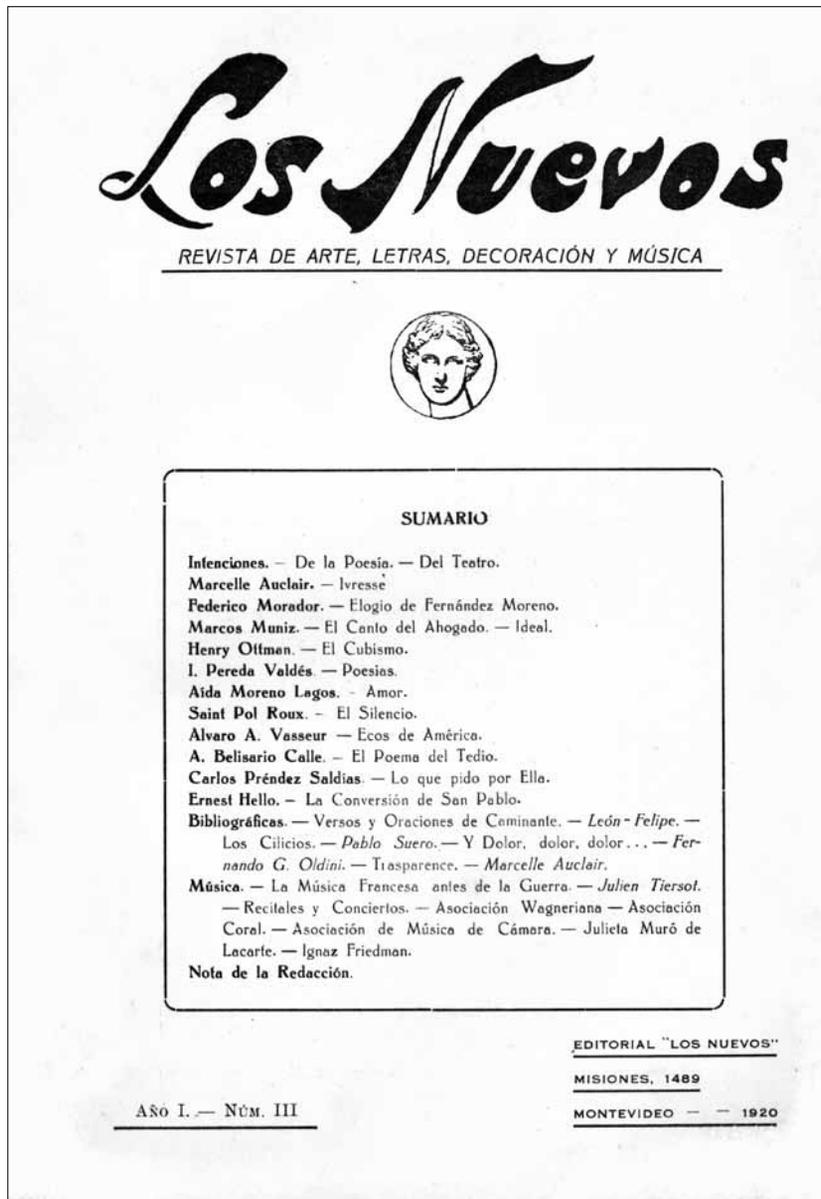


Tapa. *Bohemia*, 41-42.

ni las sucesivas entradas que sobre la publicación se han abierto en catálogos y diccionarios han reparado en las colaboraciones de o las alusiones a artistas plásticos, en el modo en que estos se insertaron en esta cofradía reunida inicialmente en el Polo Bamba, o en la forma en que esta participación refleja esa sensibilidad ecléctica y desregulada que caracterizara sus páginas.

Bohemia se trató sobre todo de una actitud reactiva, una rémora romántica que ensalza un modo de vida, antes que una doctrina. Así, aunque para Ángel Falco «los tiempos romancescos de Rodolfo y de Mimi han desaparecido ahuyentados por el viento árido del utilitarismo contemporáneo» y una misión superior, revolucionaria y noble aguarde a los

jóvenes «rebeldes de nuestros días, que desdeñan con olímpico gesto de orgullo, la consagración burguesa»,²⁰ lo publicado no pasó de ser un gesto de exhibición de jóvenes enamorados, según Lasso,²¹ de «las estrellas, las flores, los pájaros, los versos y las mujeres». Resultaría estéril entonces buscar en sus páginas algo parecido a un manifiesto vanguardista que anuncie o delinee una concepción o una estética madurada y homogénea, tampoco nos es posible encontrar un espacio de crítica o reivindicación de alguna corriente o estilo. Lo de «Revista de Artes» que acompañó a su título los primeros dieciséis números²² debe ser comprendido en el sentido de una actitud, un desafío al pragmatismo en el que *arte* significa más que nada *literatura* y



Tapa. *Los Nuevos*, año I, n.º 3, 1920.

en el que caben sobre todo, los sonetos. Aun así, desde ese espacio secundario o marginal que ocuparon en la revista, las reproducciones pictóricas o las ilustraciones de tapa o interior de la colección pueden dar alguna pista más sobre la efervescente, aunque informe, atmósfera de principios del novecientos. *Carolus* es el seudónimo que prefirió, entre los diez que se le conocen, Hermenegildo Sábat Lleó para firmar sus participaciones en *Bohemia*. Como Lasso de la Vega, Vicente Salaverri, Rafael Barrett y otros colaboradores más esporádicos, había nacido en España, aunque su formación en el oficio gráfico y artístico fue montevideana. En la tradición de Schütz de *Caras y Caretas*,²³ Copetti, Quintans

y Prado Cabrera en *El Bombo*,²⁴ el más logrado Acquarone, de *La Semana*²⁵ y *Rojo y Blanco*, Sábat ilustra cuatro tapas de *Bohemia* caricaturizando a cuatro bohemios. Los rasgos de Florencio Sánchez, Carlos Roxlo, Leoncio Lasso de la Vega y Ángel Falco aparecen apenas exagerados cubriendo la portada, mientras que pequeños textos se cuelan en el atuendo o los elementos secundarios del dibujo, una alusión directa a la obra o la persona. Más estilizadas y *aggiornadas* aparecen las tapas dedicadas a Ernesto Laroche, firmada por Polux,²⁶ y la del n.º 18 que Rodríguez Arasa dedica al español Rafael Altamira. En todos los casos se trata de la exaltación de figuras allegadas o integrantes del grupo responsable de *Bohe-*

mia. Esta endogamia llega al paroxismo en el bosquejo que Ovidio Fernández Ríos se dedica a sí mismo (...labios sensuales / espalda de atleta...), ilustrado por Guillermo Laborde. Pero ya se ha dicho que *Bohemia* nació para festejar la juventud con ímpetu artístico, que era festejarse.

Sin embargo, la tapa del número especial del 25 de agosto de 1910 (n.º 41-42) es la más elocuente. Coincide con una edición más cuidada, propiciada por la fecha patria y por los fallos de un concurso literario que organizó la revista. Firma H. Sábat una ilustración que aprovecha las posibilidades de imprenta de la época y que, a la vez que resume el espíritu celebratorio y confiado del momento, se abraza con la tradición de la que habían amagado sublevarse. El interior del número está alhajado por ilustraciones de Laborde y Laroche sin más pretensión que adornar los textos premiados en el concurso, además de reproducciones del paraguayo Pablo Albornoz²⁷ y del español Ignacio Zuloaga provenientes de una exposición internacional de Buenos Aires. Pero a esa altura los bríos de *Bohemia* se estaban disolviendo y sus responsables, tres números después, bautizaron *Vida Nueva*²⁸ a su continuadora, subordinándose a las preferencias de un público más afín a las variedades que al soneto.

Una mosca y una deuda

Maximiliano Basile

Le haré caso a Vaz Ferreira y aun con un latente deseo de refutación trataré de no detenerme en las cada vez más presentes fronteras, que desde antaño se empecinan en separar lo que es de lo que no es conocimiento y lo que es de lo que no es arte.

Ya contradiciéndome, comenzaré diciendo que no son pocas las veces que la caricatura —aun dentro del territorio del arte— fue relegada a la periferia, como los cuatro campesinos a un llano seco en el cuento de Rulfo. Cicerón, que utilizaba con maestría esta estrategia de adelantar una futura omisión para resaltar su presencia, pocas décadas antes al nacimiento de Cristo, separó las artes que son necesarias para vivir de las artes que simplemente deleitan. Mucho ha pasado desde en-

tonces, mucho se refutó tal clasificación, desde sus contemporáneos hasta el más reciente Nuccio Ordine con el manifiesto *L'utilità dell'inutile*. Jugando con la referencia de las etiquetas de esa antigua clasificación, podemos decir que la caricatura se coloca en ambos lados. Por su efectivo utilitarismo en el discurso público —que Umberto Eco nombra como la «necesaria rebelión de los de abajo»— y por el goce que nos provoca su belleza estética, a pesar de su recurrencia a la fealdad como analogía de lo malo.

Veamos un ejemplo de esta vasta tradición subversiva nacional, tal vez olvidada: la prensa satírica gráfica y su principal recurso, la caricatura. Era 1891, nuestro país sufría una de las debacles económicas más duras de su historia y Montevideo vivió escenas parecidas a las que pintó Ernesto de la Cárcova retratando la misma

crisis en Buenos Aires durante el gobierno de Miguel Juárez Celman. En ese clima de pánico, el 15 de marzo, gracias al esfuerzo editorial del italiano Roberto Savastano, salió a la calle el primer número de *La Mosca*,²⁹ dando inicio a un periplo de veinticinco años y aproximadamente mil trescientas láminas que registran magños debates de ideas y crudos episodios de violencia a la par de las no menos valiosas menudencias de la vida cotidiana. *La Mosca* se suma a la prolífica tradición de sátira gráfica en nuestra prensa que podemos arriesgarnos a dar por fundada con *El Grito Argentino* (1839)³⁰ y *¡Muera Rosas!* (1841)³¹ y tal vez, desde *La diablada o el robo de la bolsa* (1838) y más tarde una segunda etapa iniciada por *¡Zipi-Zape!* (1862),³² que con su nombre nos adelantaba la ruidosa pugna imprentera de los años venideros.

Tan extendida como categórica, la afirmación de Baudelaire parece señalar un debe: «[...] una historia general de la caricatura en sus relaciones con todos los hechos políticos y religiosos, graves o frívolos, relativos al espíritu nacional o a la moda, y que han agitado a la humanidad, resultaría una obra gloriosa e importante».³³

Esta poco conocida cantera iconográfica que contiene este tipo de prensa nutre el debate político y rompe con la cultura letrada decimonónica de la dirigencia local, alcanza un virtuosismo técnico extraordinario en los últimos cuatro lustros del siglo XIX. En las páginas centrales de *La Mosca*, la segunda y tercera, una lámina de 40 por 60 centímetros funde trazos y colores con un equilibrio inquebrantable a pesar del encantador caos de su contenido y de las fuerzas di-

Rimer Cardillo: Desde el Río de la Plata al valle del Río Hudson

Inaugura
Jueves 28 de junio hasta el 19 de agosto 2018

El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) presenta *Rimer Cardillo: del Río de la Plata al valle del río Hudson*, una exposición que abarca la carrera del artista uruguayo Rimer Cardillo. La exposición presenta diversos grupos de las obras de Cardillo, que incluyen grabados, dibujos, fotografía, escultura e instalación. Estas obras exploran cuestiones tales como la pérdida de pueblos indígenas y biodiversidad en las Américas, así como las continuas amenazas al medio ambiente mundial. Los valores que se convirtieron en sinónimos de los movimientos de protesta de fines de la década de 1960 (liberación, libertad, apertura y compromiso) son ideales que continúan informando el trabajo del artista. Muchos de los trabajos gráficos y fotográficos de Cardillo se relacionan con sus colaboraciones con académicos y profesionales en los campos de la entomología y la arqueología. Cardillo crea montículos escultóricos de tierra u otros materiales específicos que llama «cupí» (la palabra guaraní para 'hormigas') que reverberan con referencias históricas, así como a sitios de entierros nativos americanos. El artista también se



destaca por sus periódicas exploraciones de las estancias rurales de Uruguay y Paraguay, el interior amazónico y el Pantanal, así como otras regiones remotas del continente sudamericano. También adquiere influencias del paisaje y del área de Hudson Valley, donde actualmente vive y trabaja.



ASOCIACIÓN RIMER CARDILLO
LA IMAGEN GRÁFICA



Baroffio, ilustrando a Cortinas. Revista *Blanco y Negro*.

námicas que se multiplican en la acción de cada caricaturizado.

Maestría en lo denotativo y aguda fineza para connotar episodios y personajes de nuestra historia que, aun ante el mutismo inevitable que implica alejarnos del contexto de su producción —como bien nos alerta Ernst Gombrich—, estas magníficas obras parecen haberse puesto a resguardo de esta obsolescencia con finas pistas interpretativas.

Cada lámina de las decenas de publicaciones satíricas son un verdadero reto para contemplar los certeros recursos retóricos que talentosos dibujantes como Orestes Acuarone, los Olivella, Eduardo Sojo, Hermenegildo Sábat Lleó y tanto otros que conservan su anonimato detrás de variados seudónimos.

Estos artistas extraordinarios de vida tan intensa e imprevisible como sus ilustraciones, con los que me atrevo a decir que tenemos una deuda, nos legaron un tesoro cuyo cofre todavía no abrimos por tenerlo tan cerca como «debajo de la fuente» del jardín.

Los rastros de una generación ausente y solitaria

Carlos Ezquerra

Escribir sobre *underground* de una publicación o sobre una publicación *underground*, cualquiera sea la función gramatical del término, es situar al concepto, o por qué no decirlo, a la propia metáfora, en una tensión. Lo *underground* emerge, deja de estar bajo tierra, de ser subterráneo. Más de veinte años después de su publicación, volvemos a comentar aquella revista de un grupo de jóvenes, definidos por sí mismos como parte de una generación ausente y solitaria, y, otra vez, buscando la belleza y el tiempo, que, según Emilio Oribe, son lo mismo. Intentamos ahora conjurar lo ausente, invocando a ese fantasma solitario que quizás haya sido crecer y soñar en el Montevideo posdictadura de los años ochenta. En la necesidad de hacer visible a ese fantasma, de hacer que emerjan esas cañerías con ángulos imposibles, vamos a recordar esas

fantasías visuales y poéticas, que como en una escalera de Escher, se entrecruzan hasta desembocar en los propios caminos de la historia cultural de nuestro país. El movimiento *underground*, según Luis Racionero, emergió en Estados Unidos con la contracultura de los sesenta, caracterizada por su interés en el rock, la psicodelia, las comunas y la filosofía oriental, experiencias que fueron el resultado de la propia crisis existencial de la sociedad de consumo y de la opulencia. Cuando Kerouac escribió acerca de sus subterráneos, «Julien Alexander es el ángel de los subterráneos; “subterráneo” es un nombre inventado por Adam Moorad, poeta y amigo mío, que dijo: “Son hipsters sin ser insoportables, son inteligentes sin ser convencionales, son intelectuales como el demonio y saben lo que se puede saber sobre Pound sin ser pretenciosos ni hablar demasiado de lo que saben, son muy tranquilos, son unos cristos”»,³⁴ por supuesto, sin exagerar en la interpretación, podemos también creer que podría estar hablando sobre estos jóvenes uruguayos que se consideraban como:

Somos una generación ausente, no estamos en los registros, ni siquiera en la historia. Nuestra ausencia somnolienta, de la cual recién somos (in) conscientes comienza lentamente a extinguirse, el efecto de la anestesia se nos está yendo y esa gran barra de hielo en la que estamos insertos, muestra los primeros signos de derretimiento.³⁵

Unas décadas después, a miles de kilómetros de su país de origen, el *underground*, lo *beat*, las ganas de crear espacios, hicieron posible un casual encuentro, lo que Borges consideraba simplemente como una cita. Fernán Cisnero³⁶ cuenta que, en la biblioteca Artigas-Washington, siempre retiraba el mismo libro sobre la generación *beat*, y así fue como conoció a Gerardo Michelin, que luego junto a Jorge Bonomi y Pedro Dalton, darían origen al proyecto de revista *GAS Subterráneo*.³⁷ Tener la posibilidad de ver los ejemplares de *GAS (Generación Ausente y Solitaria)* es conocer parte de su testimonio, contrastado entre el blanco y el negro de la página, el negro que desgarró el fondo blanco, no solo con violencia, sino como

esos garabatos que hacen los estudiantes en los márgenes de sus cuadernos de clase, cuando crean nuevas figuras, nuevas retóricas en el espacio de un dictado de lección oficial. El logotipo de la revista, cañerías retorcidas por donde corre el gas, esos «sentimientos subterráneos», esas «manifestaciones que no tengan como único objetivo nuestras cabezas sino que también nuestras sensaciones».

Leer, ver y recorrer GAS es encontrarse con un laberinto de poesía visual, dedos que apuntan, flechas que señalan, confusión de déicticos, que nos obligan a girar las páginas, a encontrar la posición correcta que nunca es la correcta. Ilustraciones que invaden los textos, poemas que se escapan, manchas de tinta china que oprimen la lectura, insectos que pisan las letras, el golem de adolescentes furiosos y encantadores que nos desafía desde una pared húmeda, desde un tiempo sin tiempo. Búhos, gatos negros, esqueletos musicales, máscaras, razias, sonrisas cínicas, armas, todos bailando al ritmo del cómic, del grafiti, del collage. Una sintaxis visual frenética, palabras dibujadas, dibujos de palabras, lo visual en GAS es como el resultado del test de Rorschach del personaje de Michael Douglas en *Un día de furia*. Écfrasis imposible. En todas las épocas emergen del pasado actores olvidados, dice Greil Marcus, no como ancestros, sino como amigos íntimos.³⁸ Volver a estos paisajes es reencontrarse con esos amigos íntimos, mientras escuchamos ese *murmullo de cucaracha* que nos fascina y atemorriza por igual. 

¹ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>

² <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/13>

³ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/430>

⁴ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/6050>

⁵ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/920>

⁶ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/38765>

⁷ Orestes Baroffio, *Emociones montevidéanas*, Montevideo, Claudio García & Cía. Ed., 1942, p. 12.

⁸ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/26598>

⁹ «Palabras iniciales», en *Páginas de Arte*, n.º 1, 1926, p. 1.

¹⁰ Domingo Bazzurro: «Recordando al maestro», en *Páginas de Arte*, n.º 1, 1926, p. 2.

¹¹ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4310>

¹² «XXV aniversarios de la fundación del Círculo de Bellas Artes», en *La Pluma*, n.º 16, 1930, pp. 73-77.

¹³ Germán Cabrera y Severino Pose: «En el taller de Despiáu», en *Páginas de Arte*, n.º 4, 1927, pp. 1-4.



GAS 02, tapa, PEDRO DALTON

¹⁴ Élie Faure: «La cineplastia», en *Páginas de Arte*, n.º 5, 1927, pp. 1-5.

¹⁵ Leopoldo C. Agorio: «Los problemas de la nueva arquitectura», en *Páginas de Arte*, n.º 2, 1927, p. 2.

¹⁶ Idem.

¹⁷ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4008>

¹⁸ Washington Lockhart: «A cincuenta años de Bohemia», en *Asir*, n.º 39, 1959, p. 39. Recuperado de: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4083>

¹⁹ Georges O. Schanzer y Constant J. Patti: «Bohemia-Revista de arte» en *Revista Iberoamericana*, vol. 28, n.º 53, 1962, pp. 103-129.

²⁰ Ángel Falco: «La Bohemia revolucionaria», en *Bohemia*, n.º 5, 1908, p. 1.

²¹ Leoncio Lasso de la Vega, emigrado español y el mayor del grupo: «El más bohemio de los poetas y el más poeta de los bohemios».

²² A partir del decimoséptimo, pasó a definirse como «Revista Ilustrada».

²³ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11683>

²⁴ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4551>

²⁵ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/3457>

²⁶ Julio Micoud, uno de los fundadores del Círculo de Bellas Artes.

²⁷ Pintor paraguayo que había vivido en Uruguay y que sería, durante el centenario paraguayo, quien diera rostro oficial a los «Próceres de mayo».

²⁸ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4069>

²⁹ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/9662>

³⁰ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/35624>

³¹ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4050>

³² <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11417>

³³ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, ed. 2001, pp. 15.

³⁴ Jack Kerouac, *Los subterráneos*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 29.

³⁵ GAS, n.º 1, Montevideo, mayo de 1987, p. 1. Recuperado de: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4821>

³⁶ Fernán Cisnero entrevistado para *Revista GAS*, programa *Blister Doc*, producido por TV Ciudad. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tHvUWxspDWM>

³⁷ <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/32541>

³⁸ Greil Marcus, *Rastros de carmin*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 30.

Sentidas imágenes

En una actualidad constantemente bombardeada por imágenes, nuestra respuesta como espectadores parecería pendular entre el desborde sobreinformativo y la anestesia perceptiva, actitud instalada tanto para una cotidianidad que resulta efímera y epidérmicamente conmovedora (vemos los horrores de la guerra a un clic de distancia de amables imágenes *instagrameadas*), como para los tramposos filtros a los que sometemos a nuestra percepción de la realidad, sujetando sus parámetros de belleza a un imposible narciso que busca su reflejo en la magia del *photoshop*. En el número aniversario de la «la niña de nuestros ojos»,¹ parece pertinente un recorrido costero por algunos temas-problemas vinculados a esta sensación de adormecimiento interpretativo. Sin pretensiones de agotar el tema, este ensayo mínimo atiende a su abordaje por parte de algunos teóricos de la imagen, unos pocos ejemplos visuales, y, en especial, la revisión de roles de un espectador que en tiempos de vértigo se enfrenta al desafío de aceptar o no la demora que supone entregar al plano de la conciencia, el ejercicio de mirar y mirar de nuevo.

VERÓNICA PANELLA

Espectador, demiurgo, contexto. ¿De quién es el sueño?²

Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos. Ciegos que ven, ciegos que viendo no ven.

José SARAMAGO. *Ensayo sobre la ceguera*.

En nuestra condición actual de generadores, consumidores y espectadores de imágenes, en una producción tan efímera como constante, quizás resulte demasiado pedir que nos enfrentemos al ejercicio de descentración, que puede suponer imaginar un mundo donde el contacto con la producción visual era tan restringido y limitado, que el desarrollo de técnicas como el grabado, que permitió cumplir el «sueño de la imagen propia», significó un cambio radical en la forma de relacionarse con las formas y medios de representación. Arriesguemos igual un acercamiento en este sentido a través de los ojos de un joven y ficticio monje benedictino del siglo XIV, que se deslumbra ante la representación en piedra de la gloria y castigo de Dios, historiado en el tímpano de la abadía: «Cuando por fin los ojos se habituaron a la penumbra, el mudo discurso de la piedra historiada, accesible, como tal, de forma inmediata a la vista y a la fantasía de cualquiera (porque *pictura est laicorum literatura*), me deslumbró de golpe, sumergiéndome en una visión que aún hoy mi lengua apenas logra expresar».³ En un solo párrafo y a través de los ojos fascinados de Adso de Melk, nos enfrentamos a algunos de los ejes axiomáticos de este recorrido: el personaje que se agobia y admira con la representación ante sus ojos la fiera

del conjunto del tetramorfos, el horror del castigo a los pecadores, la explícita condición de mostrar cómo una víbora devora los genitales de la mujer lujuriosa. Cuenta con dos condiciones indispensables para iniciar este recorrido: herramientas de decodificación y, sobre todo, un sensible interés por comunicarse con el escenario ante sus ojos.

Pero claro, Adso no deja de ser el hijo de un barón y además un personaje inventado por un especialista en la Edad Media. ¿Tendría el mismo efecto la puesta en escena de iglesias reales —pongamos como ejemplo la Basílica de Santa María Magdalena en Vézelay, que parecería servir de inspiración para Eco— sobre la emocionalidad de un campesino analfabeto? La preocupación de la institución eclesiástica en generar verdaderas instancias performáticas con el fin de atraer/horrorizar a sus fieles, hace plausible pensar una respuesta positiva, aunque mediada por ciertos respaldos textuales: «[...] aunque la imagen por sí sola no pudiera contar al devoto una historia que nunca hubiera escuchado, era admirablemente adecuada para recordarle las historias que le habían sido relatadas en los sermones o las lecturas de la Biblia».⁴ Gombrich, que también habla de la tendencia a la obediencia del código, parece asumir que el campesino se relaciona con un código que para los, digamos, «huérfanos interpretativos» de esta época, resulta imposible. Y no estoy hablando de decodificar elementos de la iconografía cristiana, pretendiendo que un alumno uruguayo que cursa el bachillerato artístico identifique sin más a Santa Catalina en una figura femenina portadora de una rueda que señala su martirio. La vara de medición para con este público se enfoca más bien



El Corintio, personaje del cómic *The Sandman*, Neil Gaiman. Dibujo de Mike Dringenberg.

en un posible reconocimiento de la banalidad circundante, así como la pretensión de que asuman intencionalidad, sentido y demora en alguna imagen de su contemporaneidad. Historiar esa orfandad y las multicausalidades que acompañan, especialmente en los últimos cincuenta años, al paulatino despojamiento de un «equipamiento mental» que propicie la voluntad interpretativa, sería una empresa imposible. Incluso resultaría ocioso

y anacrónico intentar comparar las herramientas decodificativas del ya muy mentado campesino medieval con los actuales ávidos consumidores de imágenes desechables. «La posibilidad de hacer una lectura correcta de una imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto», propone también Gombrich. Pese a esto, no creo que resulte temerario suponer que la vulnerabilidad de esos públicos imaginarios y diferentes



Premio World Press 2018. Ronaldo Schemidt.

en términos históricos se enfoque en lugares distintos. Al menos eso podrían indicar los diferentes recursos utilizados en diversos momentos histórico-culturales para potenciar el poder de las imágenes generadas. En una línea interpretativa sino divergente, al menos complementaria de la de Gombrich, Georges Didi-Huberman instala la idea de que toda imagen supone un acto de manipulación, tanto en un sentido literal (toda imagen es generada por alguna mediación de la mano humana) como figurado. Sin embargo, esto no quiere decir que toda imagen sea mentirosa. No todo lo que tocamos es una mentira, pero solo lo sabremos si lo que buscamos es diferenciar la intencionalidad y entendemos la falacia de mirar nada más que con los ojos.

El sueño de la visión también provoca monstruos

Es que aquí, sabes que el trabalenguas traba lenguas y que el asesino te asesina.

Serú Girán. *Canción de Alicia en el país.*

Enfoquemos ahora nuestra mirada en el durmiente Rey Rojo del mundo *carrolliano* de *Alicia a través del espejo* y en las interrogantes generadas a partir de la complejidad (la polifocalidad, podríamos decir) a la que puede aspirar el tema desde la polisemia implícita al término *imagen*. Quien decide abordar ensayísticamente este tema debe asumir la imposibilidad de abarcar la totalidad significativa, e ir más lejos de mirar y mirar de nuevo, ya que «la creación de imágenes en el espacio social es algo que todas las culturas han concebido». La preocupación y diversidad del soporte es algo a tener en cuenta. También la polisemia del término *imagen*: «Las imágenes conllevan una forma temporal, pero también acarrear en sí mismas interrogantes intemporales para los cuales los seres humanos han concebido imágenes desde siempre». Si la sensación es que el espectador actual está precisamente evadido de esa función —devenido menos en receptor que receptáculo pasivo de «visiones» que incluso cuando son generadas por él, parecen imágenes *de consumo*, sometidas al «úselo y tírelo» dominante en la provisión de bienes secundarios—,

cabe la pregunta de si acaso alguna vez la mirada estuvo despierta, si no es de sueño fácil, un bicho de costumbres que se adapta al código dominante que la circunda: «Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino [...] como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo. Está a merced de imágenes autogeneradas aun cuando siempre intente dominarlas [...]. Las imágenes no dejan ninguna duda de cuán voluble es su ser. De ahí que deseché muy pronto las imágenes que ha inventado cuando da una nueva orientación a las preguntas del mundo y de sí mismo». ⁶ Percibir y ser sensible al mensaje no significa necesariamente ser consciente de la otra dimensión de «manipulación» inherente a la imagen. En este caso, quizás más alineado con su descendiente de lo que damos por sentado, el espectador preindustrial y el desconcertado blanco imaginativo actual no necesariamente perciben racionalmente el juego de poder vinculado a la imagen, en un ejercicio que trasciende la capacidad de reconstruir el mensaje iconográfico puntual, así como la información que se extrae de la imagen puede ser totalmente independiente de la intencionalidad del autor. La vitalidad de la interpretación será posible, sin embargo, de acuerdo a la multifocalidad otorgada por el abordaje, que en tanto diverso se posiciona como gestual, y en este sentido, la línea de análisis que recupera planteos como los de Walter Benjamin o Aby Warburg resulta fundamental, obliga a interactuar a una antropología de la imagen viviente como estrategia para frenar el empobrecimiento de una iconología que pretende limitarse a la lectura significativa pero descontextualizada.

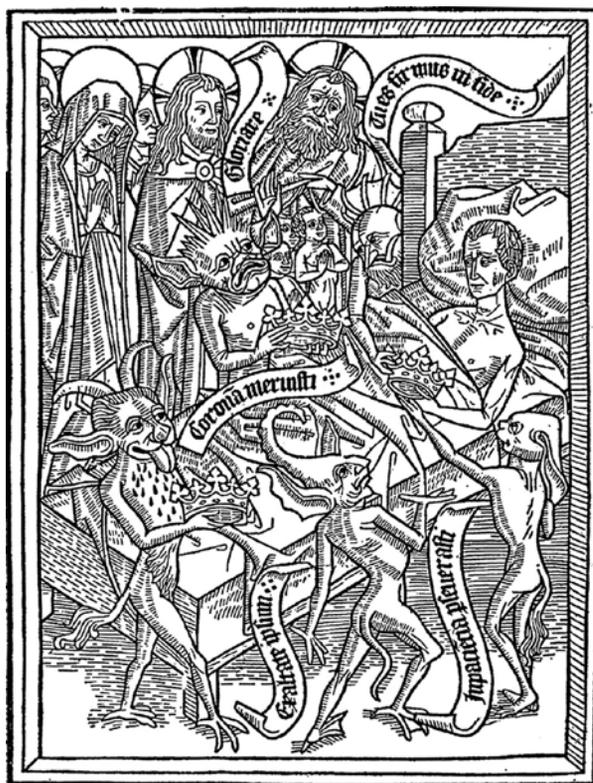
Dimensión muerte: imágenes que conmueven al mundo (pero hasta que termina su segmento en el informativo)

Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante la memoria, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante todo el contexto.

Harun FAROCKI. *El fuego inextinguible.*



Harun Farocki. Fotograma del film *Fuego inextinguible*, 1969.



Ars Moriendi, 'el arte del buen morir'. Los demonios toman el alma del soberbio.

El mencionado Didi-Huberman, explorador permanente por los significados de los signos visuales, nos alerta sobre el peligro mortal de las imágenes (porque como enamorado que es, llega a percibir el filoso temor que produce ese objeto amado) apuntando hacia la dialéctica de la razón autodestructiva de Theodor Adorno y su proyección a la infinidad ensayística. En la concepción de Adorno, la razón, que en los inicios del fenómeno ilustrado del siglo XVIII era un vehículo de liberación contra los dogmatismos, deviene en una unilateral búsqueda de explicaciones y en un restringido abordaje metodológico, determinando, en carretera unidireccional del paradigma positivista, otra forma de poder y de control. Esta relación entre la pérdida de vinculación y de equilibrio, y el sentido original y la evolución real, es proyectada por Didi-Huberman en la desbalanceada relación de control que la hiperrealidad de imágenes «ideales» comienza a establecer, una dicotomía también en el mundo sensible, una suerte de identificación con un inquietante personaje ideado por el escritor Neil Gaiman y el ilustrador Mike Dringenberg, para la brillante saga creada por el primero en una conflictiva y posmodernamente desconcertada década de los noventa. En el mundo creado por Lord Morfeo, el eterno amo del mundo del sueño, existe una pesadilla

antropomórfica, pensada para que sea un espejo negro destinado a reflejar todo aquello a lo que la humanidad no podría enfrentarse. Caracterizada como un hombre joven, de cabello blanco y complexión fuerte, la particularidad de El Corintio, tal es su críptico nombre, es que sus cuencas oculares están ocupadas con bocas feroces, de afilados dientes, que le permiten tanto deambular por el mundo de la vigilia como devorar las imágenes ajenas y apropiarse así de la condición de ser de sus potenciales víctimas. Ahora bien, ¿en qué radica la dimensión mortal de la imagen? La devoradora pesadilla parecería ilustrar las inquietantes preguntas formuladas por Didi-Huberman: «¿Por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa siempre de la destrucción de los seres humanos?»⁷ literal y metafóricamente? Así pues, lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los íconos del Bizancio podían serlo de la identidad divina.

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Bombardeo en Siria. 15 de abril 2018, fotos satelitales. Copyright Digital Globe.



Capitel de la Lujuria. Basílica de Santa María Magdalena de Vézelay.

No resulta menor que esta idea acuñada por Didi-Huberman, esta concepción casi atávica del poder de la imagen, forme parte del prólogo que el teórico francés prepara para del libro del cineasta alemán Harun Farocki, con el sugerente título de «Desconfiar de las imágenes». El director de cine que se quemó con un cigarrillo en el brazo en el emblemático film *El fuego inextinguible* (1969), establece desde esta perspectiva performática una crítica a la guerra de Vietnam y en particular al uso del napalm, desde un lugar sentido y estremecedor que lo acerca a la realidad y al contexto de la muy conocida imagen «La niña del napalm» de Nick Ut (Premio Pulitzer en 1973). A la vez, se percibe en las antípodas del exhibicionismo sensacionalista del ganador de la edición 2018 del Premio World Press, Ronaldo Schemidt, que lo único que comparte con las anteriores es la exhibición del cuerpo de una víctima de las llamas, en un contexto violento, pero también se desalinea de la particular iconografía bélica acuñada, como mínimo, en los últimos veinticinco años, que propone al campo de batalla como una suerte de pintura abstracta donde los muertos (y la realidad que los generó) quedan —para la tranquilidad del espectador que ya tiene demasiado con su cuota de violencia cotidiana y espacialmente cercana— lo suficientemente lejos para poder obviarlos. «Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca» plantea Didi-Huberman, pero para eso deberíamos asumir el compromiso de espectador/objeto y, como tales, situarnos en el ojo de la tormenta de estas imágenes de destrucción, asumirlas y contextualizarlas, sin caer en la tentación de desaparecer al conflictivo mundo exterior, con el toque de magia de pasar a la siguiente (y factiblemente banal) colección de imágenes a gusto del consumidor.

Veo veo o el juego de alfabetizar la mirada

Mordiendo la imagen registro no solo lo que muestra, sino lo que la imagen es, contiene y oculta.
 VEO - VEO a Zelmara, Manolita, Piña, Gardel...
 Pero si MUERDO - MUERDO
 extraigo lo que esas imágenes representan simbólicamente.

Ernesto VILA. Muestra *Veo Veo*.

Tan impensable es una receta interpretativa, un antídoto contra el adormecimiento de las imágenes, como la perspectiva de poder seguirles el ritmo, de abordarlas con la misma intensidad

con la que se producen. En este sentido, la idea de *aprender a mirar* alcanza una dimensión que va más allá del mero intento de ejercitación o la endogámica revisión académica. Se trata de buscar herramientas en la filosofía de la imagen, en la antropología y en la historia del arte, que permitan equipar un espectador crítico, que como mínimo no acepte los modelos interpretativos por mera costumbre. En ese sentido, la investigación artística se posiciona en un lugar privilegiado para el fortalecimiento de esa actitud revisionista: «La historia del arte sobreviene en el relato histórico constituido como una falla, un accidente, un malestar, la formación de un síntoma. Una historia del arte capaz de inventar, en el doble sentido del término imaginativo y arqueológico “nuevos objetos originarios”, será una historia del arte capaz de crear torbellinos, fracturas, desgarramientos en el saber que ella misma produce. Llamamos a esto una capacidad de crear nuevos umbrales teóricos de la disciplina»⁸ y posibles resquicios agregaríamos por donde intentar asir, entender, no dejarnos tapar al menos por la ola de nuestra abrumadora realidad.

Si nos situamos en el postulado que percibe a la educación y, en particular, al deseable punto en el que el alumno se involucra en la aprehensión de alguna de las formas de conocimiento, en medio de una intrincada secuencia de condicionantes, debe dejarse un lugar atendible a la provocación. Las secuencias repetitivas, los simulacros interrogativos donde ni el docente ni los alumnos se ven interpelados por el contenido de trasfondo, reproducen quizás, en un modelo a escala, el adormecimiento a los gestos visuales, abandonados estos de su condición de estímulos interpretativos. Pese a los prometedores y tempranos inicios para la imagen como fuente de investigación histórica, y desde allí un vehículo interpretativo de la realidad, esta no ha participado en la práctica mucho más que en el carácter de mera ilustración o en el mejor de los casos, «texto visual» en la construcción de conocimiento. En este sentido, se hace necesaria tanto la elaboración de acervos de imágenes, materiales o imaginarios, como de brindar estas herramientas de análisis a los espectadores, de forma tal que a la larga sea posible trasladar esta familiarización reflexiva, esta relación afectiva y significativa con la imagen, a otras instancias del análisis de la realidad. Inicialmente, la propuesta de que las imágenes tienen caminos de lectura y responden a propósitos específicos, ya colabora con el necesario acercamiento crítico. Negar la existencia de los recursos visuales en cuanto hijos pródigos de la construcción de conocimiento del pasado, fuera

de los márgenes de convenciones académicas más arraigadas parece temerario, y desatender el potencial investigativo de las interrogantes que esos artistas en tanto actores sociales, culturales y políticos puedan estar señalando, parecería, como mínimo, un desperdicio intelectual.

El misterioso caso del espectador desaparecido: casi conclusiones

Las imágenes no ven.

Las imágenes ven con los ojos de los que las ven.

José SARAMAGO. *Ensayo sobre la ceguera*.

Siguiendo el principio aristotélico de la vista como el principal de los sentidos, la sociedad distópica concebida por Saramago en *Ensayo sobre la ceguera* se hunde en la ruina y la perversidad cuando se hace consciente de su oscuridad. Desensibilizada en la anulación de su poder de percibir el mundo, la hiperrealidad genera otra forma de ceguera (o precisamente la misma que la de la historia de Saramago) donde la interrupción crítica no proviene de los ojos, o del nivel más mecánico de percepción, sino de lo que desde nuestro cerebro decidimos hacer con esa información de la que nos apropiamos. Como ya planteamos con insistencia, vivimos con imágenes y entendemos al mundo a través de imágenes, pero daría la impresión de que esta relación con la imagen se extiende de igual forma a su producción física, que desarrollamos en un espacio social, ya que medio e imagen son dos caras de una misma moneda, que podríamos decir que se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta. En el afán didáctico que parecería que no puedo obviar en mi producción, vuelvo a preguntar al quizás agotado lector, ¿existen vasos comunicantes que puedan relacionar imágenes de un pasado como el que generó el *ars moriendi* con la actualidad y su desmesurada usina visual? La mirada positivamente anacrónica propuesta por Didi-Huberman, convencida de la posibilidad, hasta cierto punto, de detener el tiempo desde las herramientas de análisis, quizás nos facilite uno de los fragmentos de la tabla de salvación que deberíamos armar, pero, sin embargo, quizás haya más. Con la tentación que supone el peligroso anacronismo temporal, la accidentalidad del fin de la Edad Media a la que tanto nos remitimos y nuestro panorama actual, coincide en cierto

punto en la sensación de catástrofe inherente y propia a épocas que se vivencian como fines. No nos es ajena la fragilidad de las estructuras vigentes (culturales, políticas, económicas, sociales) y en ese contexto no resulta menor la posibilidad de echar mano a imágenes dialécticas con potencial educador, aunque sean imágenes que arden y queman porque están en contacto con lo real. Mirar y mirar de nuevo apostando a la demora en tiempos donde ese valor parece en desuso, el equipamiento mental y el refuerzo para el verdadero órgano receptor en el juego de ver más allá de los ojos, está siendo rematado a precio de saldo. ☹

¹ Quería hacer referencia a la «declaración de principios» publicada en la editorial, en el primer número de *La Pupila*, y una referencia interpretativa vinculada a la función dentro del campo visual y los cruces, coincidencias y sorpresas que se generaban al relacionar con sentidos «coloquiales». En los diez titánicos años de un medio que da espacio privilegiado para cuestionar posibles absolutos en los modos de ver, resultaba tentador recordar la expresión de deseo para que «... las pupilas, la ventana al exterior [...] no se confundan con las esferas de plástico que habitan en los alvéolos de las cabezas de las muñecas. Que la pupila pueda regular el foco, calibrar la mirada. De eso se trata».

² La dimensión ontológica de los niveles de realidad/ficción que construyen nuestro entorno, la importancia de la imagen en esta estructura de hiperrealidad, las posibilidades de control sobre la «autoría» de las cosas, parecen curiosamente anticipadas en este fragmento de *Alicia a través del espejo*:

—No es más que el Rey Rojo que está roncando —explicó Tweedledee.

—¡Ven, vamos a verlo! —exclamaron los hermanos y tomando cada uno una mano de Alicia la condujeron a donde estaba el rey. [...]

—Ahora está soñando —señaló Tweedledee— ¿y a que no sabes lo que está soñando?

—¡Vaya uno a saber! —replicó Alicia— ¡Eso no podría adivinarlo nadie!

—¡Anda! ¡Pues si te está soñando a ti! —exclamó Tweedledee batiendo palmas en aplauso de su triunfo— Y si dejara de soñar contigo, ¿qué crees que te pasaría?

—Pues que seguiría aquí tan tranquila, por supuesto —respondió Alicia. [...]

—Si este rey aquí se nos despertara —añadió Tweedledum— tú te apagarías...

¡Zas! ¡Como una vela!

—¡No es verdad! —exclamó Alicia indignada— Además, si yo no fuera más que algo con lo que está soñando, ¡me gustaría saber lo que sois vosotros!

³ Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1989.

⁴ Ernst Gombrich, *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2000, p. 137.

⁵ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Barcelona, Katz, 2007.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Georges Didi-Huberman, prólogo a Harun Farocki, «Desconfiar de las imágenes», Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

⁸ Georges Didi Huberman, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismos de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2015.



Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



Abraham Vigo

Episodios olvidados de la vanguardia rioplatense (1927-1929)

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

UNIVERSIDAD DE GRANADA

En recuerdo de Ariel Vigo,
guardián de la memoria de su padre

Sus grabados quedarán,
Abraham,
y será muy alto el destino,
Regino,
puesto que yo se lo digo,
Vigo,
acepte pues de su amigo
un abrazo a lo Tarzán,
Abraham Regino Vigo

Julio CORTÁZAR

Conforme pasa el tiempo y se incrementan la información y los temas a los que uno se acerca, los archivos a los que se accede, los textos que se leen y releen, se hace creciente la sensación de que las «historias» que nos llegan o escribimos poseen una alta cuota de ficción. Ficción en la manera en que se abordan, al elegirse unas parcelas por encima de otras, a unos protagonistas sobre otros. En definitiva, se crean y creamos jerarquizaciones interesadas, nacidas de los propios conocimientos y postulados de cada quien. Es esta acción, deliberada en mayor o menor porcentaje, la que produce reduccionismos y da origen a ese tipo de textos (como este mismo) que suelen titularse «un artista olvidado» o similar.

Traeremos a colación en este caso un episodio de las vanguardias históricas argentinas, tan relevante como soslayado en las muchas lecturas que sobre ese momento se han hecho a esta altura, como es la labor publicista y escenográfica de Abraham Regino Vigo (Montevideo, 1893-Buenos Aires, 1957).¹ Para evitar confusiones, es necesario aclarar que no tiene nada que ver con Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), hoy altamente revalorizado en los campos de la poesía visual y el conceptualismo, entre otros.

Históricamente, a Abraham Vigo la historia del arte argentino lo encajonó en un espacio muy definido: el grabado social. Es indu-

dable el papel jugado en esos menesteres, fundamentalmente dentro del ámbito del grupo conocido como Los Artistas del Pueblo, que buscaba instaurar la alta cultura entre la clase obrera, y en el que Vigo compartía protagonismo con el escultor Agustín Riganelli, con José Arato, Adolfo Bellocq, y otro artista nacido en Montevideo, Guillermo Facio Hebequer.² Este breve ensayo tiene como objetivo descongelar en cierta manera este relato en lo que pueda tener de excluyente, y poner en valor la obra de Vigo desde otra perspectiva. Al menos en un momento muy concreto, como fueron los años finales de la década de 1920 (con extensiones en los primeros 30), y en donde su libertad creativa asumió puntualmente otros derroteros.

No vamos a extendernos en demasía, dada la limitación del espacio, ni en narrar la biografía de Abraham Vigo ni en centrar la atención en su trayectoria como grabador social, al ser ello bastante conocido y estar disponible en diversas publicaciones. Sí incluiremos algunas pinceladas vinculadas especialmente con los temas que queremos tratar de manera específica, y en especial su acción como ilustrador en los años veinte, a la que hemos dedicado espacio en nuestro *Libros argentinos. Ilustración y modernidad, 1910-1936*.³ En tal sentido, mencionaremos como antecedentes a la citada gráfica social, aprehendida, a través del aguafuerte, junto a Pío Collivadino en las aulas de la Academia Nacional de Bellas Artes, a la práctica de la ilustración de corte *nouveau* y simbolista, y a la consustanciación de aquellas estampas con idearios de izquierda, propiciados especialmente por Antonio Zamora desde la editorial Claridad, en torno a quien se unieron diversos artistas y literatos, a los que se conoce históricamente como «los de Boedo».

Históricamente, Vigo quedó asignado a los de Boedo (los de la periferia), que, como se sabe, se estableció como marco antagónico a «los de Florida» (los del centro); para aquellos la forma debía someterse a la idea, y para estos la concepción libre de la fórmula estética es la que debía prevalecer. Ya se ha estudiado suficientemente el carácter casi artificial de este «enfrentamiento», como asimismo se ha situado la obra de varios escritores y plásticos pendulando en una u otra dirección. Hace unos años los definimos como creadores de «Boedo esquina Florida», aunque ya en 1925 Arturo Cancela había referido perspicazmente a la «Escuela de Floredo». En esta secuencia, la obra de Vigo aparece siempre en el ámbito de Boedo, cuando, en la realidad, desde un punto de vista puramente estético y a la luz de las obras que hoy conforman nuestro centro de atención, perfectamente podrían ser de

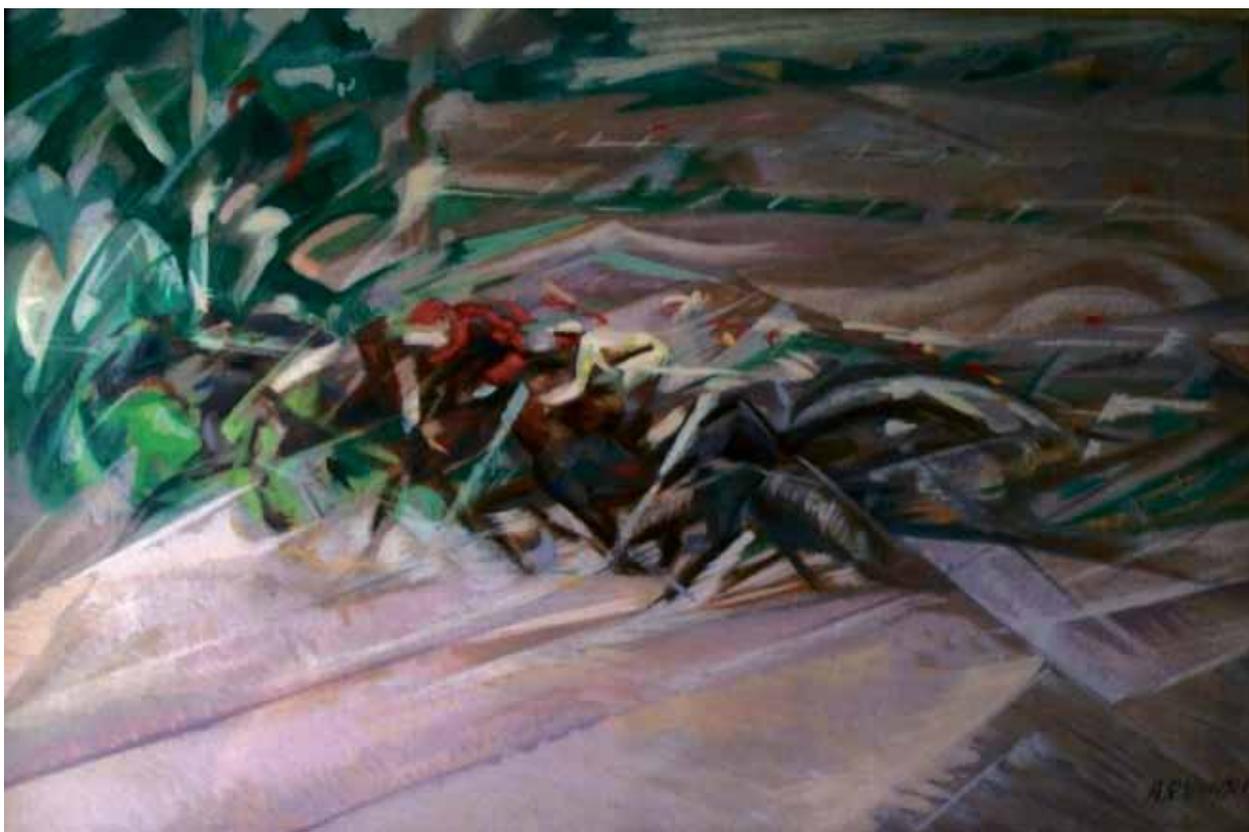


Fig. 1. **Abraham Regino Vigo**. *Carrera* (1928). Gouache sobre cartón, 43 x 66 cm. Col. privada.

Florida. Incluso mucho más de Florida que muchas de las allí consagradas.

El ámbito artístico argentino fue recibiendo de manera gradual, y, a veces por cauces difíciles de determinar, por falta de información o de repercusiones tangibles, testimonios vanguardistas que se estaban cocinando en Europa, y que, de una manera u otra, impactaban en los creadores locales. En Rosario, Julio Vanzo hacía cubismo ya en 1919, un lustro antes del estandarizado «hito fundacional» con que siempre se ha caracterizado a la exposición de Emilio Pettoruti en el veinticuatro. En 1922, un compañero de Vigo, Adolfo Bellocq, ilustraba con 70 grabados la *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez, estampas en las que dejaba patente su inclinación a las incisiones angulosas del expresionismo alemán, asimilado *in situ* poco antes; en dicha tarea apostaba decididamente por la xilografía, trazando puentes con la labor de Norah Borges, con la que Federico Lanau estaba haciendo en Montevideo o con la del mexicano Gabriel Fernández Ledesma, muy difundido a través de revistas literarias por toda Latinoamérica. El cine y el teatro europeos multiplicaban su presencia en las salas porteñas, y la literatura soviética ampliaba su espacio en las publicaciones de la editorial Claridad. Vigo



Fig. 2. **Abraham Regino Vigo**. *Pegaso en vuelo dinámico* (c.1928). Gouache sobre papel montado en cartón, 20 x 30 cm. Col. privada.

iba absorbiendo de todo ello...

Un punto de inflexión lo habría de suponer un hecho que, si bien se recuerda a menudo en los discursos de la vanguardia argentina casi como una anécdota, o, mejor dicho, como de impacto casi nulo en su devenir, en realidad supuso un verdadero disparador: la visita del alma máter del futurismo italiano, Filippo Tommaso Marinetti, en junio de 1926. Al margen

de los banquetes, discursos y brindis, tan caros a la época y capitalizados fundamentalmente por el grupo *martinferrista*, la visita supondría la difusión, a través de charlas, de las obras de Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Fortunato Depero y Enrico Prampolini. A ello se sumaría, en septiembre del año siguiente, un hecho de huella aún más profunda: la presentación de un conjunto de libros futuristas incluidos en



Fig. 3. **Abraham Regino Vigo.** *El mejor aperitivo* (c.1928). Gouache sobre papel montado en cartón, 20 x 30 cm. Col. privada.



Fig. 4. **Abraham Regino Vigo.** Escenografía para el primer acto de *Marcos Severi*, de Roberto J. Payró (1928). Gouache sobre cartón.

la primera exposición del libro italiano en Buenos Aires *Dal Quattrocento al Novecento*, organizada por Sandro Piantanida en Amigos del Arte. Artistas como Julio Vanzo, Adolfo Travascio o Bartolomé Mirabelli, se convertirán casi de inmediato en excelentes reflejos del arraigo futurista en el diseño gráfico argentino. Y también lo será la acción de Abraham Vigo en el ámbito de la escenografía y la publicidad, próxima a explotar.

Del grupo Los Artistas del Pueblo no solamente Vigo, como analizaremos, daría esos saltos estéticos más propios de Florida, sino que lo harían también

Adolfo Bellocq y Guillermo Facio Hebequer, aun cuando sus apuestas por formas más osadas, con mucho del dinamismo refrescado por los futuristas de la segunda generación, no conflictuarían con el fondo social que propugnaban. Y hasta en cierta medida servirían para acentuar aún más ciertos caracteres. Como casos concretos podemos señalar la estampa titulada *Mala sed*, realizada por Bellocq dentro de su serie de *Proverbios* (1926-1927), que incluye una visión futurista y deshumanizada de la ciudad, ajena a la visión de los arrabales a las que era tan aficionado; o la magnífica litografía *Calle Corrientes*, de la serie *Bue-*

nos Aires (1930-1935), por parte de Facio Hebequer, en la que se mezclan carteles luminosos desde Broadway a Jean Harlow, del Nacional a Muiño, de una «danse boîte» a una parrilla.

Y aquí sí vamos a Abraham Vigo. A él le dio por emular a Carlo Carrà, a Enrico Prampolini o a Fortunato Depero por un lado, sobre todo en el ámbito de la publicidad, pero metiéndose a la vez de lleno en el cine expresionista alemán, clara fuente de varias de las escenografías que muy pronto comenzaría a realizar. Estamos en 1927 y todo esto se precipita. Unos caballos al galope, expresados a lo Carrà, en angulado dinamismo (Fig. 1). Una serie de publicidades en donde, además de Depero, advertimos hermanamiento con otros italianos como Erberto Carboni, cuyas obras acaban de descollar en la muestra *Illustri persuasioni tra le due Guerre*, clausurada en Treviso en enero de 2018, y en la que se hace evidente lo mucho que la publicidad italiana influyó en esos años y durante la década del treinta en la Argentina (Fig. 2).

Esto se dio tanto por la circulación de imágenes como a través de protagonistas directos, tal el caso de Achille Mauzan, de dilatada y reconocida trayectoria como ilustrador y diseñador de afiches en Italia. Apenas arribado a Buenos Aires, en abril de 1927, realizó una exposición de carteles, cerámicas y pinturas en los salones de la Comisión de Bellas Artes, evento que aprovechó para reivindicar la categoría de arte para el cartel y manifestarse a favor de concretar una reglamentación para fijar afiches en la ciudad; es muy probable que Abraham Vigo haya visto esa muestra. Mauzan es el autor de una de las imágenes más trascendentes en la historia de la publicidad argentina, la famosa cabeza de Geniol, la del sonriente personaje que tiene clavados en la cabeza alfileres, ganchos, clavos y otros objetos punzantes, con reminiscencias de *L'esprit de notre temps* (1920) del dadaísta Raoul Hausmann.

La inclinación de Abraham Vigo hacia la publicidad radicaba en su convicción acerca de la importancia de alcanzar, a través de las artes gráficas, una difusión masiva de imaginarios puntuales. Así como lo experimentaba en la estampa, era también consciente del valor artístico, y del impacto social y popular del cartel. Lo había visto en la praxis de Mauzan y de las publicidades que circulaban entonces en Buenos Aires. La *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*,

celebrada en París en 1925, había resultado decisiva en la valorización y divulgación de las artes decorativas y la publicidad, y, dentro de ellas, de los lenguajes futuristas, neoplasticistas, decó y los promovidos por la Bauhaus. En todos ellos, los juegos tipográficos y la letra convertida en imagen tendrían un papel relevante. La decoración de vidrieras y de estands expositivos, la proliferación de afiches callejeros, publicidades cinematográficas y en revistas y periódicos, o la publicidad móvil callejera a través de recursos como el de los hombres-sandwich, conllevaba cambios de paradigmas. Desde lo artístico, dentro de estos menesteres los artistas alcanzaron cotas estéticas más avanzadas que los que se dedicaban casi con exclusividad a la pintura. Paradójicamente, los artistas «consagrados», los de éxito en las galerías comerciales y salones de arte, apenas incursionaron por las esferas del diseño gráfico, e incluso desdeñaban en buena medida estas labores, a las que tenían como una manifestación menor. En el ámbito de la publicidad, Vigo produjo numerosos bocetos, afiches y modelos con movimiento autónomo para diversas empresas, entre ellas lubricantes YPF y Pan Am, autos Chevrolet, neumáticos Dunlop; marcas de cigarrillos como Avanti, Fontanares y Particulares; Puloil; Hesperidina, caña Legui y otras bebidas; electrodomésticos y etiquetas para vinos. En 1929 decoró el stand del diario *La Nación* en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, y en esos años hizo vidrieras, espejos decorados y otras intervenciones en negocios privados (Fig. 3). En lo que atañe al teatro, Abraham Vigo fue uno de los pioneros en la Argentina de la escenografía de vanguardia, ámbito en



Fig. 5. **Abraham Regino Vigo.** *Ballet oriental* (1929). Gouache sobre cartón, 47 x 70 cm. Col. privada.

el que se va a desempeñar fundamentalmente en el periodo 1927-1933. La circulación de información sobre teatro ruso fue decisiva, como asimismo la de experiencias italianas y españolas. Entre estas últimas podemos destacar la difusión en Buenos Aires de ediciones como *Un teatro de arte en España 1917-1925* publicado en Madrid, en 1926, por Gregorio Martínez Sierra, con notables escenografías e ilustraciones de Manuel Fontanals, Rafael Barradas, Rafael de Penagos, Luis Bagaría y otros dibujantes y fotógrafos, obra elogiada entonces en las páginas de *Caras y caretas* y otros medios. En Buenos Aires, parte de la modernización escenográfica teatral se debía a la acción de Rodolfo Franco, fundador y director del taller de escenografía del teatro Colón, y que en ese año descollaba, entre otras obras, por las escenografías prehispanistas de

la versión *Ollantay* con libreto de Víctor Mercante y música de Constantino Gaito. Franco realizaría escenografías para varias obras de autores rusos en el Colón, fundamentalmente Stravinsky, Rimski-Kórsakov, Prokófiev y Balákirev.⁴

En 1927 se creó en Buenos Aires el Teatro Libre, de escasa duración, bajo la dirección de Octavio Palazzolo y con comisión directiva compartida por escritores de Boedo (Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Roberto Arlt, Roberto Mariani y otros) y Los Artistas del Pueblo. Los gobernaba la idea de hacer teatro total, integrado, propiciar verdaderas creaciones colectivas, y, siguiendo las premisas de la Bauhaus, poner el arte al alcance del pueblo, de las mayorías y no de una minoría selecta. No hay que olvidar asimismo que todo este grupo de creadores, los de Boedo, estaban embebidos de los pensadores



**Todo en materiales de
expresión plástica & arte**



**INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

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

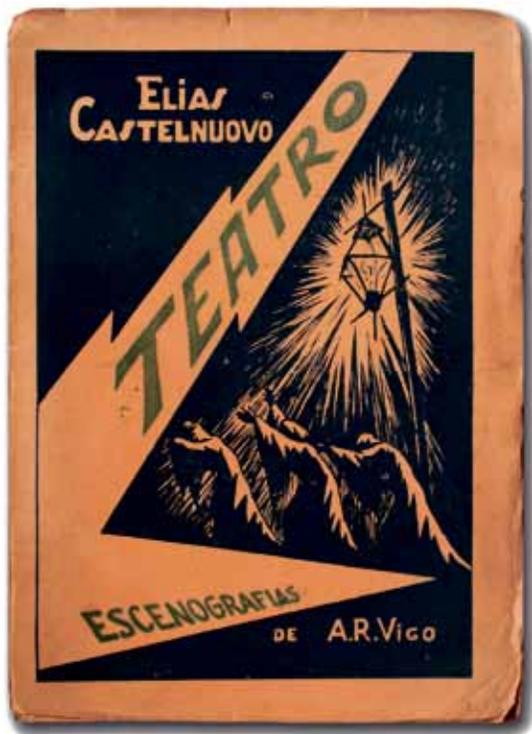


Fig. 6. **Elías Castelnuovo.** *Teatro. Escenografías de Abraham Vigo.* Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1929. Cubierta de Abraham R. Vigo. Colección MLR, Granada.

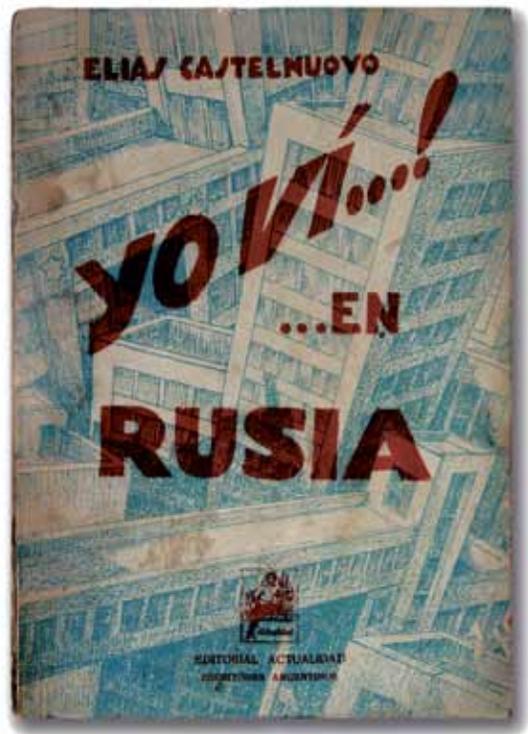


Fig. 7. **Elías Castelnuovo.** *Yo ví...!...en Rusia.* Buenos Aires, Editorial Actualidad, 1932. Cubierta de Abraham R. Vigo. Colección MLR, Granada.

y literatos rusos, especialmente Bakunin, Gógol, Dostoyevski, Chéjov, Kropotkin, Tolstói, Gorki o Andréiev, entre otros. Y de Marx y Engels, Barrett y González Prada.⁵ A mediados de 1928 surgió una nueva iniciativa, ahora denominada Teatro Experimental de Arte (TEA), cuya primera escenificación corresponderá a la obra *En nombre de Cristo* del escritor Elías Castelnuovo (otro *boediano* nacido en el Uruguay), quedando a cargo de Vigo todo lo concerniente a maquetas, telones, vestuario, mobiliario, etcétera; ocasión muy propicia, pues, para que Vigo diera rienda suelta a su pasión por las tareas artesanales. Los trajes fueron diseñados por Facio Hebequer y la iluminación corrió a cargo de Agustín Riganelli. La obra, con la actuación de la actriz Angelina Pagano, se llevó a cabo en el teatro Ideal, el 27 de julio, y, tal como escribiría Castelnuovo, con ella se iniciaba en el país la escenografía basada en «modernas decoraciones sintéticas». En ellas planeaba, de manera palpable, el influjo del cine expresionista alemán y, en especial, de su obra maestra, *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), que seguramente Vigo vio en la biblioteca Anatole France, en la que León Klimovsky iniciaba entonces exhibiciones de cine artístico. Como recordaba Rodrigo Bonome, los escenarios de Vigo «rompían con el tradicional sentido de lo estético y

daban entrada al dinamismo que se manifestaba a través de accidentes ópticos que no pasaban desapercibidos para el público».⁶ Y seguimos con Bonome: «La escenografía de Vigo se adelantaba al criterio vulgarizado de que la obra teatral debía estar vestida de suerte que el escenario pudiera reemplazar sin el menor desmedro, el ámbito natural que envuelve al hombre, criterio que dio aberrantes escenografías para un teatro dramático y operístico finisecular, de corte naturalista. No compartió jamás semejante teoría, y trabajó denodadamente por el escenario sin engañifa, en el que la presencia del escenógrafo emergía imponiéndose a una naturaleza solo utilizada a manera de pretexto».⁷ Uno de los más notables escenógrafos argentinos, Saulo Benavente, recordaba la aparición en escena de Abraham Vigo, con esas escenografías «diferentes; se nos aparecen revolucionarias, triunfalmente... se nos aparece renovador en arte... Vigo nos trajo de golpe... las nuevas formas que tenían actualidad entonces en Europa (...). Vigo, como revolucionario, tenía impaciencia; era un revolucionario artista, y los revolucionarios artistas, tal vez por emotivos y sensibles, se resisten un poco, por razones de táctica, a veces, a acordar las revoluciones a los calendarios. Él lo era constantemente, necesitaba hacer su revolución».⁸

Para estos años vemos numerosos testimonios de artistas de Boedo ocupando espacios del centro, más propios de los de Florida. En septiembre de 1928, en el Teatro Cervantes e inaugurada por el presidente Marcelo Torcuato de Alvear, se llevó a cabo la Primera Exposición Nacional del Libro, para la que se designó, entre otras comisiones, una auxiliar de artistas de la que tomó parte Adolfo Bellocq. Se realizó en dicho marco una exposición de grabados e ilustraciones en el vestíbulo del Cervantes, de la que tomaron parte cuatro de Los Artistas del Pueblo (Bellocq, Facio Hebequer, Vigo y Arato), junto con Miguel Antonio Salvat. Al mes siguiente, octubre de 1928, Vigo llevó a cabo una exposición de escenografías y pinturas en la Sala III de Amigos del Arte (Florida 655), con gran suceso. En *La Nación*, José León Pagano elogió vivamente la muestra; en *La Prensa* se leía: «Su modernidad ha encontrado una fórmula de síntesis geométrica que no excluye las curvas y líneas de arco y con esa fórmula desarrolla libremente los elementos plásticos de la composición». Y añadía: «nada semejante se había ensayado entre nosotros. Junto a los bocetos de esas decoraciones (N. de la R.: se refiere a las de *En nombre de Cristo*), exhibe ahora otros de extrema variedad, como puede apreciarse por el título de las obras: *Los persas*, *Macbeth*, *Peer Gynt* y *Rey*

Hambre de Andreiev; *Barranca abajo*, de Sánchez; *Marco Severi*, de Payró (Fig. 4), y *Ánimas benditas* de Castelnuovo... No han hecho otra cosa Tairof en Rusia, Esler en Alemania, Appia en Suiza, Leger en Francia, Bragaglia y Prampolini en Italia» (Fig. 5).⁹ La muestra de Vigo, en salas contiguas a una de su compañero Facio Hebequer, incluía cuatro escenografías armadas. El magazine de *La Nación*, de gran formato, dedicaría unos meses después una página entera a la obra escenográfica de Vigo, reproduciendo, además, nueve escenografías de *En nombre de Cristo*, *Los señalados* y *Ánimas benditas*.¹⁰ A esta acción Vigo la completaría en 1929 con el diseño de la cubierta y la ilustración, con reproducciones de escenografías suyas, impresas aparte y luego pegadas a mano, del libro *Teatro*, de Elías Castelnuovo (Fig. 6). Para este escritor y amigo realizaría, en 1932, su cubierta de libro más vanguardista, la de *Yo vi...!...en Rusia*, publicado por la Editorial Actualidad (Fig. 7). En esta impera un conjunto desordenado y caótico de grandes edificios, aglomeración que ocupa todo el espacio, insertando el artista, sobre esta composición, los titulares en rojo, de gran dinamismo gracias a la disposición de parte del título en diagonal.

Serán justamente esos años treinta en los que, como hemos estudiado hace unos años, Vigo desarrollaría su labor más prolífica como diseñador de cubiertas de libros, fundamentalmente para la editorial Claridad; en estas se entrelazarán dos de sus principales motores, el realismo y la pedagogía. Estas actividades las desempeñará a la par de la realización de dibujos y caricaturas para varios periódicos de izquierda, referidos párrafos atrás, y algunas series de grabados como *La quema* (1933-1934), *Luchas proletarias* (1935-1937) y *Simbólicos* (de 1936 en adelante). En el ámbito del teatro, formará parte del Teatro del Pueblo (entre 1931-1932) y del Teatro Proletario (en 1933); este último puso en escena, en el Marconi, *Hinkemann* de Ernst Toller, en versión de Castelnuovo, con escenografías y mobiliario de Vigo, siendo a menudo las funciones interrumpidas por la policía. Como epílogo a esta apretada síntesis, reiteramos nuestra convicción acerca de la importancia de estos «episodios olvidados» de la vanguardia histórica rioplatense, sobre los que esperamos alguien tome la posta en un futuro próximo y pueda indagar más a fondo sus especificidades e impacto contextual. ¶

¹ Agradezco a Ariel Vigo (†) y a Mabel Vigo, quienes me abrieron generosamente las puertas del archivo familiar (AARV), su ayuda para la realización de este ensayo.

² Sobre Los Artistas del Pueblo recomendamos: Frank, Patrick. *Los Artistas del Pueblo. Prints and worker's culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006; y Muñoz, Miguel Ángel.

«Los artistas del Pueblo, 1920-1930». En: *Los artistas del Pueblo, 1920-1930*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.

³ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *Libros argentinos. Ilustración y modernidad, 1910-1936*. Buenos Aires, CEDODAL, 2014, pp. 315-321.

⁴ Cora Roca. *Rodolfo Franco. El fundador de la escenografía argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 2016.

⁵ Diego Ruiz. «Abraham Vigo. Un artista del pueblo». *Cuadernos del Tornillo*, Buenos Aires, agosto de 2007.

⁶ Rodrigo Bonome. *Abraham Regino Vigo; un hombre, un artista, una época*. Texto de presentación de la exposición de homenaje a Vigo en la Galería Perla Marino, mayo de 1973. (AARV).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Saulo Benavente. Testimonio en mesa redonda efectuada en la Cooperativa Monteagudo (Caseros 3267, Buenos Aires) en 1973. Participaron, además, el profesor Francisco Corti, los escritores Raúl González Tuñón y José Murillo, y el pintor Rodrigo Bonome. (AARV).

⁹ *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1928. (AARV).

¹⁰ «Abraham Vigo y su arte escenográfico». *La Nación Magazine*, año I, n.º 8, Buenos Aires, 25 de agosto de 1929, p. 15.



Mostrá tú obra al mundo
con un **sitio web profesional**

DISEÑO

SITIO WEB - CATÁLOGOS - FOTOS DE OBRAS Y RETRATO

hastaller

hastaller@gmail.com - 099 65 78 16
www.hastaller.com  /hastaller



y su tiempo

El artista

El arte en la estela del pensamiento

JOSÉ JIMÉNEZ

¿Hay un futuro para el arte? Claro que sí, pero no nos quedemos en la superficie. Ese futuro lleva en su interior todos los cambios, todas las intensas metamorfosis que han hecho del arte algo muy distinto de lo que era hasta la segunda mitad del siglo XIX. Nuestra idea tradicional del arte se fue forjando a partir del Renacimiento, y alcanzó su primera consolidación con los inicios de la cultura moderna europea en el siglo XVIII. Su núcleo es la consideración de un conjunto de prácticas y actividades humanas como tareas espirituales, frente al carácter meramente manual de la producción artesanal. Comienza entonces un proceso en el que la pintura y la escultura se equiparan con las artes del lenguaje y del sonido, y se sitúan jerárquicamente como puntos de referencia del obrar humano. Los artistas pasan a ser considerados los máximos depositarios de la capacidad creativa del hombre. Una capacidad en la que los seres humanos emulan a Dios. Pero ya en el primer tercio del siglo XIX surge la idea de *la muerte del arte*, el espectro que desde entonces acompañará el devenir de las artes. El poeta y pensador Friedrich Schiller y el filósofo Georg Hegel pronostican, con sentidos e intenciones distintas, el final del arte. El fantasma de «la muerte del arte» se introducía así en su destino. El planteamiento de Schiller se asociaba a la utopía de una sociedad estética en la que todo hombre pudiera ser artista. El de Hegel, a la idea de la disolución de la forma estética por la intervención del concepto, la negación irónica y el individualismo. Ambas vertientes han gravitado intensamente sobre el arte desde entonces. Pero ni Schiller ni Hegel pudieron prever el auténtico factor corrosivo del arte, tal y como se había forjado e institucionalizado.

Ese factor no es otro que el desarrollo de la técnica moderna. Desde el momento en que la vieja producción artesanal fue siendo sustituida por la tecnología, el arte fue perdiendo progresivamente su preeminencia espiritual y su exclusividad como tarea intelectual en el sistema de producción.

En realidad, como es obvio, la artesanía está lejos de ser algo meramente mecánico o repetitivo. Fue este un tópico forjado en los siglos medievales y que posteriormente se incrustaría en el sistema moderno de institucionalización y legitimación ideológica de las actividades humanas. Pero el desarrollo de la técnica supondría a la larga la inviabilidad de ese sistema. El arte quedaba descentrado, desplazado, confrontado con una situación en la que la actividad de ingenieros o urbanistas, por ejemplo, alcanzaba mayor incidencia social.

Se produjo el desarrollo de la industria, se formaron las grandes ciudades y se configuraron las sociedades de masas. Y en esa vía de profunda alteración del modo de vida de Europa y después de América, la técnica acabaría dando paso a una suerte de explosión estética en la que el arte vería aún más cuestionada su posición. Me refiero al desarrollo del diseño industrial, la publicidad y los medios de comunicación de masas, vías de experiencia y representación sensible que en la actualidad operan también en síntesis, concentradas, en las redes digitales. En ellas concluyen, a la vez, diseño, publicidad y comunicación de masas. En ese universo en el que hoy vivimos, los seres humanos reciben los estímulos estéticos más primarios y extensivos a través de esas vías no artísticas de experiencia estética. Además, el artista ya no puede reivindicar su destreza manual,

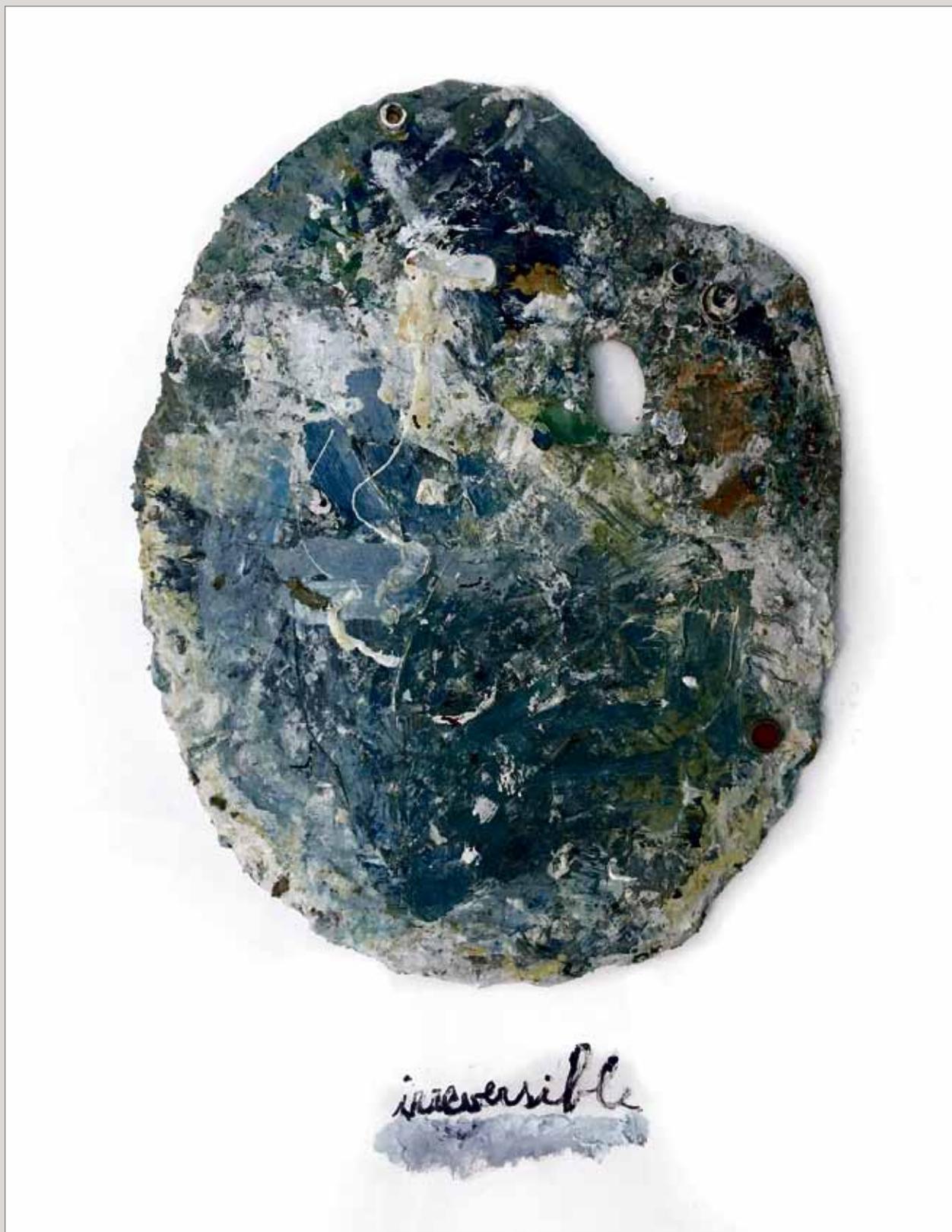
como signo de su primacía en el reino de la imagen. La máquina, en todas sus dimensiones, habría liberado el proceso de la representación sensible de la posesión necesaria de esa destreza. Pero entonces, ahora cuando todos esos condicionantes parecen haberse agudizado hasta el paroxismo, ¿tiene un futuro el arte? De nuevo: claro que sí. Pero no en las formas y manifestaciones ligadas a situaciones históricas y culturales hoy ya no existentes.

Para mirar al futuro es fundamental la genealogía: tomar consciencia de cómo las cosas han llegado a ser lo que son. Comprender que el arte no es una realidad esencial e inmutable, sino un conjunto de prácticas y representaciones sometidas a un vertiginoso proceso de cambios y ajustes, como cualquier otra dimensión de la cultura moderna.

Paradójicamente, uno de los signos más positivos para el futuro del arte se sitúa, precisamente, en esa cuestión que durante más de dos siglos ha parecido problematizar intensamente su destino: el desarrollo de la técnica.

La nueva revolución tecnológica: el desarrollo convergente de la electrónica y la informática, el universo digital, abren ante nosotros la perspectiva de una nueva alianza del cerebro y la mano. Y también la promesa de una nueva conciliación entre las artes y la técnica.

Los distintos soportes sensibles, como el lenguaje, las formas visuales y el sonido, confluyen y se superponen tendencialmente en una nueva unidad plural de la representación. El futuro del arte está cifrado en un horizonte multimedia, término que indica el empleo convergente y la integración en una misma propuesta artística de diferentes medios o soportes



Irreversible.

expresivos. Podemos así hablar de una tendencia a la unidad plural de la representación y de la producción de imágenes (entendidas estas en toda su gama expresiva: lingüísticas, visuales, sonoras). No se trata, en realidad, de una ruptura. Pero sí de una profundización especta-

cular de lo que estaba ya presente a lo largo de todo el siglo XX: la tendencia a la hibridación, al mestizaje expresivo, al desbordamiento de las fronteras entre los distintos «géneros» y disciplinas artísticas. Algo que tiene, también, su correlato en un plano antropológico es que desde una

situación de predominio de la tradición cultural de Occidente nos encaminamos a un universo cada vez más plural, a una globalización planetaria de la cultura en la que, una vez más, el lenguaje y la expansión de la técnica actúan como fenómeno desencadenante.

Pero por todo ello, y junto con el reconocimiento de todos los componentes positivos que conlleva y de que, además, es una vía irreversible, resulta también necesario guardar las debidas cautelas frente a las tendencias a la homogeneización y al nivelamiento que también desencadena la tecnología. Igualmente, hay que tener muy presente la cuestión moral y política de *quién* y *cómo* se detenta el control de su uso y su orientación, aspectos en los que la responsabilidad de los artistas me parece central.

No creo, por otra parte, que en ese futuro, en el que predominará la integración de la pluralidad representativa, se produzca la desaparición de los géneros artísticos tradicionales. Por el contrario: no tendrán espacio las concepciones ingenuas o dogmáticas, ligadas a tiempos pasados. Lo más probable es que suceda algo similar a lo que ocurrió con el advenimiento de la escritura, que no supuso la desaparición de la poesía, tan central en las culturas orales, pero sí su profundísima transformación. Con ello vino su revitalización. En lugar de «desaparecer», como pretenderían algunos apocalípticos, la pintura o la escultura se estarían abriendo así en la actualidad hacia un nuevo estatus radical, fundamental, de plasmación de las formas visuales. De forma paralela a como la poesía es la célula viva y el laboratorio germinal de los procesos de creación literaria. En todo caso, el futuro parece ofrecer también una intensa problematización de la figura tradicional del artista. La revolución cibernética marca de modo definitivo el ocaso del privilegio de la destreza manual.

El eje decisivo de valoración se desplaza a la fuerza conceptual y poética (en el sentido etimológico de *poiesis* 'producción', 'creación') de sus propuestas, resultado de la síntesis de lo mental y lo corporal.

La expansión de las posibilidades de acceso a la creatividad, a través de máquinas que actúan como prolongación del cuerpo, hace más viable que nunca la realización del ideal utópico de que todo ser humano pueda llegar a ser artista, a desarrollar prácticas creativas de representación. Aunque, por otro lado, las dimensiones repetitivas y niveladoras de la técnica, que se han hecho sentir también en el despliegue moderno del arte en el plano institucional, nos permiten entrever un futuro en el que, por desgracia, la burocratización del arte puede crecer más intensamente que nunca.

Para abordar filosóficamente lo que este complejo fenómeno supone, es preciso comprender, de entrada, que estamos ante una transformación revolucionaria de las relaciones entre lo público y lo privado. La tradición de la cultura moderna fijaba uno de sus puntos distintivos en la separación de lo público y lo privado. La religión, el cimiento ideológico más importante de la esfera pública en la sociedad premoderna, quedaría relegada en los nuevos tiempos a la esfera privada de la consciencia individual.

Las funciones sociales del arte moderno se articularon en una estructura semejante. Las obras o productos son el signo público de esa estructura, forman una cadena comercial entre individuos: productores y consumidores. Sin embargo, la formación

de las culturas de masas a partir del último tercio del siglo XIX y la hiperestetización de la vida como efecto de la tecnología han ido produciendo un denso solapamiento e incluso confusión entre ambos planos.

Un primer aspecto a destacar es la universalización del consumo. En sociedades donde el «derecho a consumir» (independientemente de las necesidades y posibilidades materiales) constituye el punto de referencia, el consumo de arte se convierte en un factor relevante. Pero se trata de un consumo público y no privado. La relación individual entre productor (artista) y consumidor (cliente) ha desaparecido para dejar paso a una relación abstracta, configurada con las características capitalistas de la mercancía, en la que ambos experimentan su integración en canales públicos.

Las instituciones que presentan y transmiten al público las obras y productos de los artistas: museos, grandes exposiciones, bienales, galerías, ferias..., forman parte de un entramado global configurado a través de las estructuras comunicativas y mercantiles de la cultura de masas. Es un proceso que se consolida en torno a los años sesenta del siglo pasado, y que supone la aparición de toda una serie de canales mediáticos específicos del mundo artístico. Las galerías, revistas o publicaciones especializadas y ferias forman un entramado donde se produce la contextualización comunicativa y mercantil de las obras, que en última instancia será definitivamente legitimada por las grandes exposiciones institucionales y los museos.

La dimensión publicística y comunicativa es esencial en la determinación de lo que

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 



La tentación del artista.

es o no es arte. Como hizo notar uno de los grandes protagonistas del arte de nuestro tiempo, el artista estadounidense Dan Graham, para que una propuesta se valore como arte es preciso «que sea exhibida en una galería, y después que se escriba sobre ella y se reproduzca fotográficamente en una revista de arte» (Graham, 1993). Hoy deberíamos agregar: que se reproduzca masivamente en las redes digitales.

Sobre ese registro de una exposición temporal, de más o menos breve duración, y con la acumulación de nuevos segmentos de información, se va constituyendo la base de la valoración artística de las obras y, a largo plazo, de su valoración económica.

Las revistas de arte son viables, fundamentalmente, gracias a los anuncios de las galerías e instituciones artísticas. Que, a su vez, gracias a la fe pública y notarial de las revistas en sus críticas, crónicas y reportajes, llegan a los compradores potenciales: individuos privados, corporaciones, entidades políticas... El doble circuito ideológico-comunicativo y económico-mercantil queda así circularmente cerrado.

El nuevo consumo de objetos y propuestas estéticas es, a la vez, público y privado. El coleccionista que adquiere una obra original y los numerosos sujetos que compran reproducciones: postales, carteles, libros, vídeos, DVD, etcétera, forman parte de una misma cadena imaginaria en la que lo que se compra tiene un valor comunicativo común desde un punto de vista abstracto. Es un importante factor de nivelación e identidad que mantiene, no obstante, una articulación jerárquica. Yo soy (yo consumo) el artista de moda (como todos). O las grandes obras del museo. O Batman. O cualquier producto de Disney. O, últimamente, Pokémon Go. Como todos: lo individual y lo privado se disuelven en lo público. Hiperconsumismo como signo definitorio de este mundo-imagen en el que hoy vivimos y también en lo que se refiere a la recepción de la producción artística.

De este modo, la pantalla privada —en sus distintos formatos— se convierte en una extensión de los canales públicos de exhibición: el museo imaginario privado reproduce los signos artísticos consagrados por el circuito comunicativo y econó-

mico global. Las obras en las instituciones repiten la misma estructura. Los museos y las ferias de arte, por ejemplo, emulan el comportamiento de los espectáculos de masas, del ocio programado. Se trata de conseguir el máximo impacto publicitario, a través de la promesa de la alta legitimación cultural. Y, con ello, el máximo beneficio mercantil. En realidad, es el rendimiento comercial o político (con un mayor o menor énfasis en uno u otro plano, según se trate de América del Norte y Japón, o de Europa) lo que asegura su existencia. El patrocinio de las firmas va ligado a una exigencia de resultados publicísticos y económicos. Los museos, las ferias y también las bienales han de mantener balances comerciales equilibrados, además de los patrocinios y subvenciones, con la venta de entradas y de todo tipo de objetos. El requisito fundamental es su productividad. Un requisito corregido en Europa con la intervención estatal, que actúa burocráticamente, políticamente, de forma directa. De este modo, e independientemente de otros efectos, el público es considerado ante todo como una masa de consumidores potenciales.

El objeto de consumo es, en su apariencia, sumamente variado o diverso: todos los productos y reproducciones de lo que podríamos llamar «el circuito museístico». Pero internamente esa diversidad se reduce a la homogeneidad más intensa: mercancía cultural. Una mercancía que produce beneficios tanto en el plano económico, como en el ideológico y en el político. El posible rechazo de una firma o corporación por los consumidores por los motivos más diversos, como la agresividad comercial, el desacuerdo con sus productos, la actitud depredatoria hacia el Tercer Mundo, etcétera, queda atemperado o incluso anulado por la asociación de esa firma con el bien público que supone su patrocinio o subvención de actividades artísticas y culturales. Algo similar cabe decir de la legitimación que así obtienen los poderes políticos, independientemente del desacuerdo en materia de principios o en propuestas programáticas.

Se hace así evidente una importante dimensión política que opera en la difusión pública del arte. Como indicó Craig Owens, «el aspecto central de cualquier discusión sobre la función pública del arte hoy» tiene que ver con «quién ha de definir, manipular y aprovecharse del público» (Owens, 1992: 323).

De todos los componentes institucionales del arte actual, el que más en profundidad ha modificado su estructura y funciones es el museo. El museo de arte es hoy una fábrica de cultura, un mecanismo que ya no solo conserva y jerarquiza como en el pasado, sino que actúa e interviene, tanto en el escenario artístico como en la búsqueda y configuración de una audiencia propia. Su papel es fundamental en la legitimación de las propuestas artísticas y en la cotización mercantil de las obras. Respecto al público, se supone que realiza una función pedagógica, educativa. Pero esa función no es neutra, está determi-

nada por la necesidad de configurar un universo de consumidores de los productos museísticos y del propio museo como mercancía cultural.

Curiosamente, esa función educativa es entendida en buena medida dentro de la propia institución como una función subsidiaria, como algo de segunda importancia. La burocracia museística, que no ha hecho sino crecer desde la constitución de los museos modernos, entiende en el fondo que es ella misma, y no el público, el verdadero destinatario de la acción del museo, independientemente de las declaraciones y manifestaciones propagandísticas.

El público es un referente lejano, y los artistas y sus obras son elementos intercambiables en función de las estrategias expositivas y de adquisición de obras, establecidas por núcleos restringidos de decisión. El resultado es la formación de una estructura profesional y de especialis-

EN EL MARCO DE SU 40.º ANIVERSARIO, EDICIONES DE LA PLAZA PRESENTA **GRÁFICA ILUSTRADA, DE ÓSCAR LARROCA.**

UN LIBRO DE 228 PÁGINAS QUE RECORRE CASI CUATRO DÉCADAS DE ILUSTRACIONES PARA PRENSA, DISEÑO GRÁFICO, HISTORIETAS, Y OTROS FORMATOS GRÁFICOS DE UN AUTOR MULTIFACÉTICO.

«Se devuelve el soplo a la vida recuperando los tiempos con la imaginación» —decía Marguerite Duras—. ¿Cómo no celebrar entonces *Gráfica ilustrada* (Ediciones de La Plaza, 228 págs, 2018), su reciente recopilación de una obra profusa, comprometida, que no pierde de vista la subjetividad de su época ni transa con modas o lugares comunes, forjada por Óscar Larroca durante más de treinta años de creación viva, de trabajo y generoso despojamiento?

Son muchos los ejemplos que aparecen en esta recopilación donde el lápiz es la herramienta que descubre a Larroca y que él encuentra para introducir la pregunta, la duda, apelando para ello a la ironía y al humor: Los Simpson en versión uruguaya, un viaje en un ómnibus urbano, una sesión en el Parlamento.

Es tan vasto todo lo construido por Larroca, tan nuestro en la recreación de lugares y gentes, tan acertado en la elección del detalle, que se libera de cualquier prejuicio, moda o impostura.

Carolina Santaello Franco

Las dos palabras, «gráfica» e «ilustrada», van más allá del mero conocimiento. Para mí resulta un placer especial combinarlas. Hace años vi una muestra de Larroca en el Museo de Artes Plásticas del Parque Rodó que me llevó tiempo recorrer, y me dejó satisfecho, sanamente saturado. Algo parecido me pasó con este tomazo. Aprendí mucho más sobre el mundo, y sobre el mundo de Larroca.

Dicen que Mallarmé dice que el mundo existe para llegar a un libro. El de Óscar Larroca es uno de los más cercanos a la variedad del universo, con rostros y cuerpos célebres o anónimos, tapas de disco, historietas, versiones de obras célebres del arte nacional... Apenas una parte de lo que entró y sigue entrando por los ojos un poco más abiertos que lo normal del autor.

Elvio E. Gandolfo



**DISPONIBLE EN TODAS
LAS LIBRERÍAS.
DISTRIBUYE GUSSI**



Fuego, sobre una publicidad de una revista de arte.

tas sumamente jerárquica, cuya cúspide está integrada por los llamados «departamentos curatoriales», mientras que los departamentos educativos se consideran en un segundo plano.

Es una gran paradoja. Esa supuesta menor importancia tiene que ver con el hecho de que, dentro del museo, a los miembros de estos últimos se les considera meros vulgarizadores o propagandistas de las exposiciones y colecciones. Su función, desde un punto de vista económico, es importantísima, porque es gracias a los departamentos de educación que los museos pueden conseguir la formación, ampliación y reproducción de un público propio, que es lo que asegura el rendimiento productivo del museo, la entrada de subvenciones y, en último término, la existencia del museo mismo.

Resulta, por todo ello, decisivo avanzar en una modificación en profundidad de las estructuras de los museos y de su democratización. Se trataría de formar equipos

flexibles de trabajo, en los que intervenirían los artistas, que abordarían globalmente los aspectos expositivos, comunicativos y pedagógicos de la acción del museo, y capaces de establecer una intercomunicación con el público. Una relación más fluida e interactiva con sus necesidades y preocupaciones. Un proceso similar sería una auténtica revolución, que considero altamente improbable que pueda llevarse a cabo en el contexto recluso del universo cultural de nuestro tiempo.

La crítica a los museos es una constante desde el período de las vanguardias históricas. Pero considero ingenuo confundir, en la crítica, los deseos con la realidad material. Todas las afirmaciones de la esterilidad del museo, o su identificación con lo ya muerto (museo/mausoleo), contrastan con su innegable vitalidad; con su fuerza e incidencia en el plano público y cultural; con su crecimiento económico y su proyección ideológica en la cultura de masas. En definitiva, con su capacidad

de adaptación, que le permite persistir en el tiempo e incluso ocupar un espacio cada vez más relevante en la organización profesional de la cultura.

Estamos muy lejos de la muerte del museo, en el sentido material de la expresión, pero también de su decadencia o ruina (artística o institucional). Otra cosa es discutir y problematizar su carácter, orientación y funciones.

La profundidad del papel del museo en la jerarquización y transmisión pública de los valores culturales puede apreciarse en la relevancia ideológica, en el prestigio que irradia como institución. Los grandes museos artísticos sirven como punto de referencia para la formación de otros espacios de colección y exposición públicas que, gracias al nombre *museo*, adquieren un grado indudable de prestigio y nivelación para el público.

El resultado, en algunos casos, resulta cercano a la caricatura. La lista de los museos pintorescos es inabarcable. Pero basta con

citar algunos ejemplos. Existen museos de la cerveza, de Coca-Cola, del gato, de los collares para perros, de los instrumentos eléctricos, del arte de la maternidad... e incluso, ¡del turrón o del espárrago!

En cualquier caso, el museo es una entidad sumamente compleja que ha sabido alcanzar un alto grado de funcionalidad en la cultura de masas. Como señala Remo Guidieri, uno de los «grandes miedos» de los tiempos actuales es el temor a lo efímero, a que todo pueda resultar precario, transitorio. La conjuración de ese miedo, en lo que él llama «homogeneización del desorden», tiene como referentes la moda y el gran almacén. La fuerza del museo deriva del hecho de que, a la vez, participa y supera esas dimensiones: «El museo participa de ese movimiento. Pero, al mismo tiempo, escapa de él, atribuyendo a las cosas museográficas el estatus de reliquias» (Guidieri, 1992: 64). Frente a lo efímero, el museo presenta el signo de la permanencia.

La acumulación de objetos, que es simétrica en el museo al «imperativo de acumulación» que ha hecho de nuestro mundo un «inmenso almacén», se ve así ideológicamente reforzada con una dimensión pseudo-religiosa (Guidieri, 1992: 47). El museo es uno de los templos más vivos de los tiempos actuales. Y las imágenes que presenta son reverenciadas como en otro tiempo lo eran las imágenes religiosas: «Las masas se inclinan ante las obras, con ese movimiento que consiste en leer la etiqueta situada al lado de la obra» (Guidieri, 1992: 54).

En definitiva, a través de sus distintos espacios institucionales, en los que el museo desempeña el papel de último referente, el arte está integrado, reproduce la estructura de los espacios públicos de entretenimiento de la cultura de masas. Lo peor que puede hoy decirse de una propuesta artística es que no resulta divertida o espectacular. El modelo de la mercancía artística es el parque público de diversión. Disneylandia, los dinosaurios o, por ejemplo, la exposición *Velázquez* (no la pintura de Velázquez) constituyen un universo unitario.

El crecimiento ambiental del mal gusto, del *kitsch*, no proviene ya solo del «vacío de valores» (Hermann Broch) producido por la quiebra de nuestras esperanzas y proyectos históricos, sino también de la uniformización del consumo estético,

de la integración del arte en la esfera del espectáculo de masas. Desde un punto de vista cultural, el resultado es la intensificación del narcisismo. Donde quiera que miremos, contemplamos la misma y redundante imagen. Un yo uniforme, empobrecido, que es a la vez un fuerte elemento de identificación e integración. El arte no muere, no desaparece. Pero queda digerido en ese inmenso aparato digestivo de la cultura de masas. Como un efecto de esa degradación está la existencia y ampliación de un universo de mediadores, de profesionales del arte. Lo que podría constituir un importante elemento en la extensión social y educativa del arte deriva en muchas ocasiones, en cambio, hacia el *glamour*, el brillo mundano y la agitación propagandística.

Se trata de un nuevo ceremonialismo mundano, patente en inauguraciones y encuentros, que lleva el mundo del arte a las crónicas de sociedad. En buena medida, la profesionalización artística acaba convirtiéndose en un efecto más de la trivialización mediática.

El cinismo predominante entre artistas y críticos es indisoluble de una situación en la que lo que dicta las normas es el efecto comunicativo y mercantil, y no la calidad o el riesgo de las obras y propuestas, que tiene que abrirse camino a través de la red cada vez más tupida de la profesión.

En definitiva, lo que suele hoy llamarse «el mundo del arte» es un circuito mercantil y comunicativo, constituido por artistas y especialistas, galerías, ferias, bienales, museos, coleccionistas y medios de comunicación, que, paradójicamente, actúa en no pocas ocasiones como un segmento social aislado, aparte, y que impone autoritariamente sus concepciones del arte al resto de la sociedad. En ese universo, el papel de los artistas se ve reformulado de un modo radical. En lugar de la leyenda del bohemio, del rebelde inadaptado, el artista se convierte en una especie de agente cultural, de relaciones públicas, y técnico en comunicación, todo a la vez, para poder conseguir el acceso al circuito institucional.

Los riesgos de esa pesada burocracia conducen inevitablemente también a la nivelación expresiva de las propuestas, a la homogeneización internacional de las obras y las formas de expresión. Los productos artísticos son cada vez más similares de un lugar a otro del planeta, en

un proceso de globalización que, según he ido señalando, tiene sus propias motivaciones.

Ese pesado lastre burocrático es hoy, para mí, la mayor carga negativa del arte. Solo la reivindicación de la soledad, la búsqueda de la coherencia y la intransigencia ética y estética, pueden impulsar al arte y a los artistas por las vías de la auténtica expresión de la creatividad.

En ello soy moderadamente optimista. Las formas de manifestación estética de los seres humanos van más allá de la pequeña política, desbordan los cortocircuitos de los intereses materiales que intentan instrumentalizar los procesos de creación. El arte lleva dentro de sí, en su espacio más interior, el signo de su vida futura, un signo cuyo trazado brota de su cada vez más intensa convergencia con la tecnología.

La cuestión decisiva, en todo caso, es que en este universo de la imagen global en el que vivimos, en el que todo es homogéneo y repetitivo, el arte diferencia, individualiza, nos enseña a vivir desde nosotros mismos. Es, en definitiva, la forma más intensa de aprendizaje de la soledad.

Así, y como síntesis final, me parece oportuno recordar las palabras de Leonardo da Vinci, recogidas en su *Tratado de la pintura*:

«VIII. Advertencia al Pintor [nosotros, hoy, debemos leer: *Al Artista*].

El Pintor debe ser universal y amante de la soledad: debe considerar lo que mira y razonar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se ponen delante: y de esta manera parecerá una segunda naturaleza.»

El artista «debe ser universal y amante de la soledad». Nada más necesario. Nada más actual. 📍

Bibliografía:

- Graham, Dan. (1993). *Rock my Religion: Writings and art projects (1965-1990)*. Boston, MIT.
- Guidieri, Remo. (1997). *El museo y sus fetiches: Crónica de lo neutro y de la aureola*. Madrid, Tecnos.
- Owens, Craig. (1992). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley, University of California Press.



La situación de las artes

El trabajo más destacado de Nancy Holt es una intervención del paisaje con cuatro pipas de concreto, colocadas sobre el suelo formando una equis.

FRANCISCO JARAUTA

En las últimas décadas, la institución del arte ha jugado un papel creciente a la hora de establecer los códigos de lectura de todos aquellos problemas que, desde la identidad a la diferencia cultural, las formas del poder y su uso, emergencias y conflictos varios, han ido definiendo las transformaciones del mundo contemporáneo. El arte ha sido una de las instancias críticas más incisivas a la hora de explicitar las tensiones simbólicas que configuran el horizonte antropológico de nuestro tiempo. Por otra parte, los procesos de globalización han roto las fronteras que delimitaban territorios acotados, dando lugar a una mundialización de problemas y lenguajes favorecida por intereses nunca ajenos a la institución artística. Este hecho nos permite situarnos hoy frente a una discusión abierta que no solo interprete sino que problematice el alcance de la obra de arte en el contexto de la cultura contemporánea. Desde esta perspectiva, resulta cada vez

más necesaria una mirada hacia las décadas de los sesenta y setenta para poder identificar las tensiones que han recorrido de forma transversal los problemas de la cultura artística de nuestro tiempo. Fue entonces que surgieron con fuerza las preguntas relativas a la orientación de las sociedades contemporáneas, sus formas económicas, políticas, sociales y culturales. Fueron aquellos años un verdadero laboratorio en el que cristalizaron las formas y discursos de una nueva cultura que se instalaba en la frontera simbólica de lo que ya no era posible y de aquello otro que todavía no se había producido. Un doble trabajo: por un lado, el de un duelo por la pérdida de aquel heroísmo que las vanguardias habían reivindicado en su día al arte; y, por otro, el furioso experimento de las formas y los gestos que invadieron los diversos escenarios de aquellos años, orientando las grandes líneas de una historia que llega hasta nosotros. En efecto, una primera lectura nos permite entrar en el amplio debate de ideas que recorrió de forma plural las diferentes disciplinas artísticas a partir de fines de

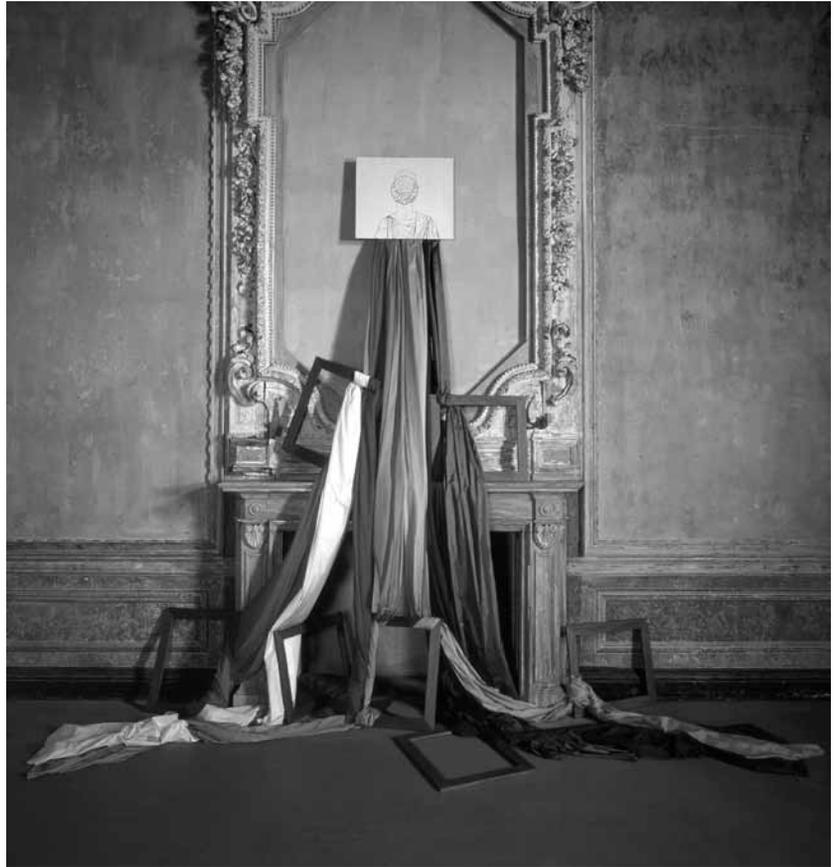
los años cincuenta, y que interpelaron los conceptos y estrategias que comenzaban a delinearse cara a la construcción de la llamada civilización posindustrial. Frente a esta cuestión se afirmaban dos dispositivos complementarios: uno, dominado por la crítica de las formas y legitimaciones que acompañaban a la instrumentalización del movimiento moderno, prisionero de sus aplicaciones y utilidades; otro, la búsqueda de nuevos procedimientos para constituir territorios sobre los que reinventar el orden de lo cotidiano. Tanto en un caso como en otro, coincidían ambos en llevar a cabo una abierta crítica de la ideología de la forma, de un positivismo de la función y la mecanización, causas principales de un proceso creciente de abstracción y homologación que hacía posible eliminar las condiciones humanas del proyecto. Este conflicto entre privado y público, entre individuo y sociedad, volvía con nuevos argumentos e ideas, enmarcado en un nuevo contexto cultural y político. Se trataba de una crítica que recorría por igual los planteamientos del arte y

la cultura, situados ahora a una distancia crítica que interpelaba por igual los principios del movimiento moderno y de las vanguardias históricas, los nuevos humanismos o las ilusiones del socialismo real. Era necesario ir más allá de las confrontaciones convencionales y abrir la cultura artística a otros territorios, tal como los situacionistas lo habían planteado a finales de los cincuenta. En esta línea de reflexión y acción podrían entenderse las propuestas del *land art* o el *arte povera* que inauguraban nuevos lenguajes en el contexto de una búsqueda atenta a imaginar los nuevos tiempos.

Allí coincidieron todos, atentos a inventar nuevos mundos, pequeñas utopías, juegos y situaciones en las que unas veces la ironía, otras, un sentido lúdico de la vida, crearían las bases de un nuevo radicalismo tal como Guy Debord propuso como una tarea urgente: «Cualquier construcción futura deberá ir precedida de una profunda investigación de las relaciones entre espacios y sentimientos, entre forma y estado de ánimo».

Una exposición como *This is Tomorrow* de 1956, en la Whitechapel Gallery, en la que Alison y Peter Smithson presentaban junto a Paolozzi y Henderson sus ideas sobre la habitación o casa del futuro, fue sin duda un verdadero manifiesto en defensa de las nuevas formas de vida que ya se iban dibujando en el horizonte crítico de aquellos años, y que muy pronto pasarían a ser las ideas que con más eficacia orientaron el espacio de reflexión, tanto en el campo de la arquitectura como en el de las artes. Sería hoy de gran interés contrastar estas primeras propuestas con las que apenas años después sustentaron la Biennale di Venezia de 1966 o la Documenta de Kassel de 1972.

De manera generalizada comenzaron a emerger programas, gestos y situaciones que en su conjunto fueron trazando un universo de signos en los que ya se anunciaba el nuevo orden de ideas y mundos. Una tensión que permitió al arte reinventar sus relaciones con su época, al mismo tiempo que prefiguraba el horizonte de otro tiempo al que nosotros pertenecemos. La tensión utópica, que había acompañado la experiencia de las vanguardias, regresaba ahora en el contexto crítico y radical de quienes pensaban que el arte era el laboratorio privilegiado donde experimentar las formas de la cultura del futuro. Se trataba de un entusiasmo siem-



Giulio Paolini. *Serie Amor e Psiche*. Materiales varios, 1981.

pre dispuesto a imaginar nuevos lenguajes, nuevos gestos que en su precariedad avanzaran las formas del futuro.

Esta lectura, más próxima a aspectos específicos de la cultura artística, debe articularse a otra dimensión, explícitamente política. Lo que estaba en juego era la legitimidad de una nueva forma de cultura, de organización social y política, nacida con la que Daniel Bell y Alain Touraine habían llamado *postindustrial society*. Este es el verdadero laboratorio en el que se produjo la transformación de los modelos morales y políticos con los que la tradición moderna dio sentido a su experiencia. Un amplio esfuerzo de interpretación recorrió los años sesenta y setenta intentando señalar las implicaciones que se derivaban de los grandes cambios que sufría la época. Las distintas variantes de la teoría crítica insistieron en la relevancia de los cambios que la sociedad posindustrial traía consigo, y que desde Adorno en adelante fue interpretada no solo como un sistema de organización de la producción y de configuración de las relaciones sociales, sino también como una lógica de las formas de la cultura, tal como anota Jameson.

Por otra parte, el acelerado proceso de industrialización polarizó las contradicciones del sistema social y cultural, desarrollándose un espacio crítico del capitalismo entendido en sentido weberiano, es decir, como sistema articulado de relaciones y determinaciones que van de lo económico a lo político, social y cultural. Freud y Marx entraron en escena alimentando un complejo sistema de conceptos que tuvo un fecundo desarrollo ya a partir de los sesenta. A la crítica de las formas se sumó el diagnóstico de un nuevo malestar, cuyas causas fueron directamente relacionadas con los nuevos procesos de normalización social y cultural dominantes en la sociedad posindustrial. Y si Adorno avanzó los primeros análisis acerca de la emergente industria cultural, fue Guy Debord quien con su *La société du spectacle* abrió un nuevo espacio crítico en el que pudieron identificarse los procesos de espectacularización y nuevo fetichismo al que las futuras sociedades posindustriales se someten en sus formas de funcionamiento. Yves Klein, Joseph Beuys, entre otros, desde coordenadas diferentes, trazaron un nuevo discurso que con sus gestos e intervencionismo más directo pusieron en



Mario Merz. *Iglú de Giape*. Estructura de piedras, 1968.

escena las contradicciones de un sistema que, como ya Bataille años antes había señalado, estaba construido sobre «el secuestro de la experiencia».

Esta normalización ha tenido en las décadas de los ochenta y noventa una aceleración creciente y generalizada. A nadie escapa que nuestro mundo actual poco tiene que ver con el imaginado por los teóricos de los años sesenta. Los mapas que pudieron servir en aquel momento para representar el orden del mundo han resultado hoy definitivamente obsoletos. Todo ha cambiado, desde la estructura del sistema financiero y económico del mundo al orden geopolítico, a las condiciones de desequilibrio recientes en un sistema global profundamente asimétrico, entre la complejidad creciente del planeta y las insuficiencias de las instituciones internacionales encargadas de garantizar su *governance* adecuada. Y no menos importantes son los grandes cambios que se han dado en el campo de la cada vez más fuerte industria cultural que, apoyada ahora en los nuevos desarrollos tecnológicos, ha invadido con la alianza de mercados y comunicación todas las esferas de la vida privada. Todo esto acompañado de cambios antropológicos que han derivado hacia nuevos sistemas de valores. En los años ochenta, una estetización progresiva de la cultura motivó la pérdida de aquella carga utópica que alimentó las ideas de las décadas anteriores y su capacidad crítica. Un fuerte y generalizado individualismo ocupó los espacios simbólicos favorecien-

do un receso de las ideas críticas. Se trataba de un giro importante en el proceso de transformación de la cultura moderna, que por cierto se vio acompañado de un crecimiento de la institución del arte. El circuito de museos, galerías, crítica y mercado eran cómplices de una historia que había convertido al arte en un componente más del sistema de intercambio simbólico que caracterizaba a las sociedades posindustriales en su momento de máxima expansión. Jean Baudrillard analizaba la retroescena de este intercambio que volvía a hacer evidente el *tout devient marchandise* baudeleriano. Aquella pérdida de horizonte fue reivindicada desde discursos como el de Walter Benjamin, inspiradores de reflexiones que como las de *October* y otras plataformas de pensamiento, analizaban las implicaciones del «impulso alegórico» que dominaba los comportamientos del arte de los finales de los ochenta, tal como escribía Craig Owens.

Se ha hablado de un giro ético de la cultura a finales de los noventa. Acontecimientos como la caída del Muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, la disolución de la Unión Soviética y el final de la guerra fría generaron aquellas ilusiones que llevaron a pensar en «el final de la historia». Todo había concluido y había llegado el momento de celebrar un final de viaje coronado por el triunfo del capitalismo liberal, como forma y método de organización del mundo. A este fácil e ingenuo optimismo no le secundó el sistema del arte, prefirió situarse al margen y decidir aquellas estra-

tegias que le permitieran hacer suyos los grandes problemas del mundo entendidos en su dimensión más cosmopolita. Desde entonces, se puede decir que es difícil intentar construir la agenda de estos problemas sin hacer referencia al trabajo del arte. En él se han ido registrando de una y otra forma todas aquellas situaciones que desde la emergencia constituían la voz de los nuevos conflictos. Bastaría recordar algunas citas de aquellos años. Pienso en la Bienal del Whitney de 1993, en *Rites of passage* de 1995 o la Biennale di Venezia de 1996, que volvían a plantear, desde presupuestos problemáticos, la frontera entre *identità e alterità*, que ya desde antes constituía uno de los argumentos estratégicos del mundo del arte.

Todos ellos son momentos en los que se representa ese giro ético que el arte ha hecho en relación con la cultura y el mundo en el que se inscribe. Igualmente, el giro afectará a la orientación de las formas de la crítica, forzada ahora a abandonar el espacio neutral de los análisis formalistas, derivados de una tradición lingüística que negó los contextos, para inscribirse en una perspectiva en la que la complejidad de los hechos culturales volvía a dominar la lectura e interpretación de la obra de arte. Esta ya no volverá a pensarse autónomamente sino como un hecho cultural, inscrito en el sistema de relaciones que atraviesa toda cultura. Un debate que adquirirá particular relevancia en los últimos años y que incide igualmente en las ideas y estrategias que deben regir y orientar las instituciones del arte.

En este sentido, es bien curioso observar cómo el problema de la identidad se ha convertido en una de las cuestiones centrales del debate contemporáneo. Las diferentes tradiciones críticas que más eficazmente han colaborado a definir el problema, han hecho posible un tipo de análisis que abarca tanto su perspectiva histórica como sus implicaciones críticas. Para unas y otras resulta claro que las supuestas identidades culturales nunca son algo que venga dado, sino que se construyen colectivamente a partir de la experiencia, la memoria, la tradición, así como de una amplia variedad de prácticas culturales, sociales y políticas. Este proceso debe ser pensado históricamente, es decir, a partir del sistema de relaciones que han definido los diferentes mundos culturales, a veces desinteresados por mostrar la lógica de sus propias identidades e ima-

ginarios. Obviamente, estos procesos no son autónomos. Por el contrario, operan dentro de un dinámico sistema de interdependencias, cuya lógica no es ajena a las relaciones de dominación que han regido entre las diferentes culturas. Foucault y E.W. Said, pero también Gayatri Spivak, Rey Chow o Homi K. Bhabha, entre otros, han mostrado el comportamiento de los mundos simbólicos en conflicto. Para estos análisis es necesario que afirmemos nuestras densas particularidades, nuestras diferencias, tanto las vividas como las imaginadas. La plural y siempre importante reflexión de la perspectiva poscolonial —tal como ha sido desarrollada por comparativistas y teóricos de la cultura— ha abierto nuevas direcciones de interpretación, a cuya luz las relaciones de interdependencia son estructuralmente fundamentales a la hora de definir los diferentes universos culturales, que anteriormente eran considerados autónomos. Desde este punto de vista, toda cultura debe ser entendida como la producción incompleta de significado y valor, a menudo constituida por exigencias y prácticas complementarias. La cultura se extiende así para crear una textualidad simbólica que, como anota Homi K. Bhabha en *Nation and Narration*, todo orden simbólico postula.

Si el problema de la identidad ha ocupado un lugar central en las preocupaciones del arte a lo largo de las últimas décadas, ha sido por ser una de las matrices más complejas a la hora de abordar en un contexto globalizado la especificidad de las culturas particulares y sus estrategias de afirmación o resistencia. En las ciencias sociales puede observarse un esfuerzo generoso por situar de nuevo los problemas y establecer una lógica de los procesos que dan cuenta de las diferentes modalidades identitarias. Por otra parte, a los procesos de mundialización que conllevan formas de progresiva homologación cultural caben dos respuestas: una, la de la resistencia que conduce a defender la especificidad de cada cultura frente al proceso de las mundializaciones pautadas; otra, la de adoptar un mestizaje abierto que posibilite formas híbridas de identidades provisionales expuestas a nomadismos coyunturales. Una y otra se han dado en el panorama contemporáneo y el arte ha sabido interpretarlas.

Si antes podíamos afirmar que resultaría difícil establecer la agenda de los problemas del mundo contemporáneo sin



Vista parcial de *This Is Tomorrow*, agosto de 1956, en la Galería de arte Whitechapel en Londres, Reino Unido, facilitada por el curador Bryan Robertson.

acudir al trabajo del arte como su intérprete, igualmente se puede decir que el arte ha sabido configurar un horizonte multicultural, en el que las fronteras se reinterpretan y modulan de acuerdo a la nueva complejidad. Y es justamente el arte, con sus lenguajes e intervenciones, el que ayuda a construir una mirada abierta hacia una época profundamente multicultural. Y si hoy se habla de una cultura de la posidentidad —*culture's in-between*, dirá Bhabha— es para indicar los procesos de desplazamiento que descentran y permeabilizan los referentes tanto simbólicos como imaginarios de las culturas contemporáneas.

Todas estas ideas son la base de un posible punto de partida para repensar el proyecto y las formas del arte. Uno y otro emergen de un nuevo cuerpo social, que irrumpe en las sociedades contemporáneas arrastrando consigo todos los problemas antropológicos y políticos del reconocimiento. Es una situación nueva, de creciente complejidad que se nos presenta con la exigencia de un debate abierto que ayude a plantear las nuevas geografías de lo social. Toca al arte y a la cultura del proyecto trazar la cartografía de ese nuevo mundo, es decir, construir los mapas y conceptos que permiten pensar las sociedades contemporáneas en su complejidad global. Esto implica una decisión sobre los tipos de estrategia a seguir en los procesos de intervención.

Se trata de trazar proyectos de acuerdo a micropolíticas que permitan individuar e intervenir en lugares y situaciones concretas, un barrio, una escuela, un hospital..., marcadas por su especificidad y en los que la dimensión social resulta fundamental. Es ahí donde el trabajo del arte construye nuevas dimensiones, interpreta lo social y hace posible una dimensión utópica que pasa a ser el horizonte ético de toda experiencia humana.

Lo importante es construir una nueva forma de pensar, acorde con las condiciones de la nueva complejidad. Hoy, por ejemplo, la ecología nos obliga a pensar la ciencia y la política al mismo tiempo. Es la debilidad de ciertos discursos sobre la sostenibilidad que terminan siendo un inútil pliego de buenas intenciones. Si nos situamos en esa perspectiva, todo lo que tiene que ver con la cultura del proyecto debe ser repensado. John Berger lo recordaba recientemente. La primera tarea de cualquier cultura es proponer una comprensión del tiempo, de las relaciones del pasado con el futuro, entendidas en su tensión, en la dirección en la que convergen contradicciones y esperanzas, sueños y proyectos. *Comme le rêve, le dessin! Sí*, como el sueño, el proyecto, en esa extraña relación en la que se encuentran las ideas y los hechos, la tensión de un afuera que la historia transforma y el lugar de un pensamiento que imagina y construye la casa, la polis. ☯

Tensiones admisibles

Encrucijadas de arte, memoria e historia reciente¹

LAURA MALOSETTI COSTA

CONICET-UNSAM, ARGENTINA

na de las primeras exposiciones temporarias en el Parque de la Memoria de Buenos Aires fue *Tensión admisible* (2011-2012), de la artista rosarina Graciela Sacco (1956-2017), a quien hace muy poco perdimos. En este momento hay en Buenos Aires dos exposiciones en su homenaje, en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el MUNTREF.

Quiero aquí tomar prestada esa definición de Graciela, de «tensión admisible», para pensar en las diferentes posiciones relativas: la del testigo, del artista y del historiador respecto del trauma del pasado reciente en nuestras naciones, siempre diferentes, aun en los (muchos) casos en que esas posiciones relativas coexisten en un mismo individuo.

En los espacios y museos de memoria, esas diferentes posiciones relativas se vinculan entre sí en una dinámica no exenta de tensiones que atraviesa sus esferas de actividad, estrategias discursivas, objetivos y métodos de trabajo. La polémica, esas tensiones admisibles a las que quiero referirme aquí brevemente, no deja de mostrarse fructífera: las fisuras y desencuentros que en cada nueva coyuntura se plantean, dinamizan y enriquecen una causa universal que, superando siempre oscuros vaticinios, sigue creciendo.

Esas tensiones recrudescen toda vez que se inaugura un museo, un monumento, o se recupera un espacio para la memoria. En cada uno de ellos se tramita en forma diferente esa ecuación memoria-historia-arte, abriendo nuevas discusiones y reflexiones teóricas, no solo en nuestra región.

La cuestión involucra ampliamente, además, al arte contemporáneo. La Documenta 13 de Kassel en 2012 transitó, por ejemplo, estas tensiones en relación con la gran

cuestión del tiempo y la memoria de la humanidad. Allí, el joven artista (también rosarino) Adrián Villar Rojas construyó un mundo de fantasmas y ruinas de apariencia antigua y existencia frágil y efímera, donde antes estuvieron los viñedos de uno de los fabricantes de armas más poderosos del nazismo, luego convertido en búnker durante la guerra, y más tarde borrado de la memoria.

Pero de este enorme abanico de tensiones admisibles quiero abordar aquí brevemente solo un aspecto, que me parece crucial: la tensión entre el individuo y la multitud, entre la dimensión individual y colectiva de las políticas de exterminio, tanto como de los trabajos de memoria y sus elaboraciones en algunos ejemplos del arte reciente.

«Es más arduo honrar la memoria de los sin nombre que la de los renombrados. La construcción histórica está dedicada a la memoria de los sin nombre.» Esta frase de Walter Benjamin está grabada en el gran vidrio que —emplazado en el monumento erigido en su memoria en Portbou— protege al visitante del abismo que se abre a sus pies al final de un largo y empinado túnel. Con esta cita se abre el texto que dedicó Griselda Pollock a *Leben? Oder Theater?*, la serie de 769 pinturas autobiográficas realizadas por Charlotte Salomon en cautiverio, entre 1940 y 1943, presentada también en la Documenta 13, en Kassel. Salomon, dice Pollock, es una de los sin nombre: fue asesinada en Auschwitz en 1943, tras permanecer en un campo de concentración francés en Gurs desde 1940 con otras mujeres, muchas de las cuales lograron escapar en la confusión que siguió a la invasión alemana. «Aquellos que lograron escapar tenían nombres.

Eran conocidas ellas mismas o por sus maridos y encontraron un lugar en la lista de permisos de salida fraguados», entre ellas estaba Hannah Arendt, que entonces tenía nombre solo como la mujer de un militante comunista.²

Desde la incomodidad que plantea la reflexión de Pollock y la visibilización de la víctima como artista, es posible retomar una cuestión central respecto de las políticas del terrorismo de Estado en la Argentina, que las vinculan con otras masacres y genocidios europeos, africanos y asiáticos, que continúan perpetrándose en nuestros días en otros lugares del planeta: la masificación del crimen organizado en un intento por deshumanizar a las víctimas. Muchos de los señalamientos y de las más logradas expresiones del arte contemporáneo trabajan apuntando precisamente a esto: el derecho universal a la vida y la identidad, al nombre. Recuperar todos los nombres, todos los rostros, una utopía que apunta al futuro pero a la vez trabaja junto a los testigos, las víctimas, investigadores, antropólogos forenses, militantes, sobrevivientes, familiares. Y los artistas.

En esta línea de reflexión, quisiera volver a pensar las tres estrategias simbólicas más efectivas y potentes —en la Argentina, pero no solo allí, claro está— para otorgar visibilidad al reclamo de aparición con vida de los treinta mil desaparecidos por el terrorismo de Estado, y que apuntan respectivamente a nombrar, dar cuerpo y poner un rostro a cada uno de ellos.

Nombrar

Lo sabemos muy bien: sin certezas, sin nombres, no es posible elaborar los rituales del duelo. Junto a la tecnología para destruir los cuerpos de los enemigos, las



Estudio Baudizzone-Lestard-Varas y arquitectos asociados Claudio Ferrari y Daniel Becker: Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2007.

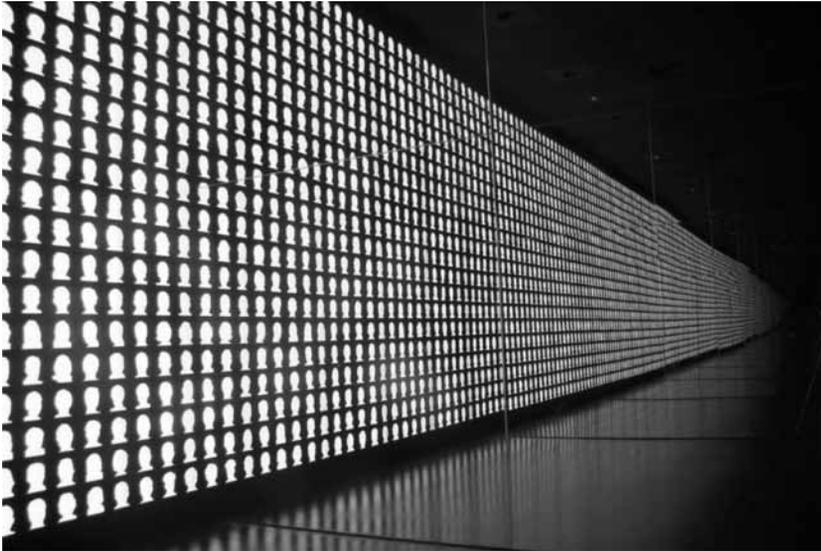
potencias de la guerra diseñaron placas indestructibles para identificar a sus soldados masacrados y construir algún grado de certeza para los familiares de los millones de muertos en las guerras modernas. Las prácticas del público que visita el memorial a los soldados norteamericanos muertos en Vietnam habla del trauma de la ausencia de cuerpos enterrados en fosas comunes, «desaparecidos» en una guerra ajena y lejana, del otro lado del mundo. La virtud de ese monumento ha sido contener todos los nombres inscriptos en la piedra, con un volumen que permite una práctica corporal vinculante entre los cuerpos ausentes y sus familiares. La presencia física de esos nombres habilita esas ceremonias a la vez públicas e íntimas del duelo. No están los cuerpos, pero esa lista interminable de nombres ofrece una certeza: el Estado asegura a las familias que esas personas murieron en Vietnam y asume la responsabilidad de esas muertes. Como ya ha sido observado, el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria de Buenos Aires participa en buena medida de esa estrategia adoptada por numerosos memoriales contemporáneos, elaborados a partir de los nombres de las víctimas, como el de Montevideo. Tiene el de Buenos Aires, sin embargo, características que lo distinguen en tanto está imbricado en una búsqueda que no cesa y un proceso judicial y político que está lejos de cerrarse: es un muro de planta quebrada, no continuo. Esa forma quebrada, que desciende suave pero constantemente hacia el río, fue elegida para simbolizar las rupturas de la memoria



Graciela Sacco. *Tensión admisible*. Instalación en la Sala PAYS, Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2011.



Parque de la Memoria, Buenos Aires. Fotos de desaparecidos en la valla exterior del parque en construcción.



Alfredo Jaar. *La geometría de la conciencia*, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, 2010.



El muro este del Memorial a los Veteranos de Vietnam, Washington DC. Foto de Q. T. Luong.



Juan Travnik. Buenos Aires, 1985.

en la Argentina y señalar el lugar donde se sabe que fueron arrojados muchos cuerpos. Pero tiene además como característica la inestabilidad: hay una ausencia de certezas que hace que el monumento deba ser inestable: se hacía necesario que se pudiera agregar o quitar nombres. Así, estos no se encuentran grabados sobre el muro sino en placas de granito movibles. Estas se encuentran organizadas por años, y en cada fila hay espacio libre para agregar o quitar nombres.

Siluetas

La segunda estrategia: producir una extensión física y un cuerpo para los ausentes hizo su aparición en la Argentina mucho antes de que se pudiera imaginar que habría alguna vez un monumento. Ha mostrado una eficacia simbólica extraordinaria, a punto de tener hoy un carácter icónico a nivel planetario.

En la tercera Marcha de la Resistencia, en setiembre de 1983, poco antes del fin de la dictadura, un grupo de artistas (Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry) se acercó a las Madres de Plaza de Mayo con una propuesta nueva y contundente: transformar esa marcha en una usina de imágenes de los desaparecidos, producir siluetas sobre papeles contorneando el cuerpo de los manifestantes y pegarlas en las paredes para que así el volumen y la extensión de los cuerpos sustraídos pudieran hacerse visibles. Así lo recuerda Julio Flores:³

Para darle imagen al ausente, debíamos presentar el cuerpo que no está o el espacio de ese cuerpo o de todos los cuerpos, al menos. [...] Las imágenes tenían que ser diferentes pero iguales, porque todos habían padecido lo mismo pero no eran una masa anónima.⁴

Hombres, mujeres y niños se prestaron como modelos de las siluetas, dibujaron, pintaron, pegaron. El poder de impacto de las siluetas fue muy alto. Esas figuras vacías, contornos que sin embargo permitían distinguir individualidades (mujeres embarazadas, niños, adultos, altos, bajos) ponían en imagen la ausencia, y como espectros, interpelaron durante algunas horas e incluso días, a los transeúntes del centro de Buenos Aires.

De ahí en más, las siluetas se han vuelto un símbolo, junto al pañuelo blanco de las madres y abuelas, de las luchas por los derechos humanos no solo en la Argentina. Desde hace varios años, y mientras se dis-

cutía el destino de la ESMA, cientos de siluetas han permanecido sujetas en la verja perimetral, como un recordatorio constante de las atrocidades cometidas allí.

En un texto reciente, José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski proponen una reflexión original y de neto corte warburgiano respecto de la significación de las siluetas en las representaciones del trauma de las masacres del siglo XX. Se remontan a las tradiciones antiguas, a textos e imágenes que refieren a la sombra y la silueta en relación con el retorno de los muertos cuya vida no alcanzó la completud de sus significados (Cristo en Emaús, pero también la sombra de Elpénor, el remero de Odiseo que vuelve para exigirle ser enterado de acuerdo a los ritos). Su alto impacto sigue encontrando interpretaciones y antecedentes: desde las siluetas policia-

les de las víctimas de crímenes, a la fuente reconocida por los artistas en los afiches de Jerzy Spasky poniendo cuerpo a los muertos en Auschwitz cada día, o —como en el caso de Burucúa y Kwiatkowski— buceando en la tradición clásica de la sombra que persiste, como ideal o como enigma. La película *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán es citada por ellos como ejemplo de ese desasosiego frente a la imposibilidad de los ritos de la muerte.⁵ Las siluetas de la obra de Alfredo Jaar en el parque de la Memoria de Chile apelan a este recurso multiplicador de las ausencias en el uso de las siluetas en una metáfora luminosa, añadiendo una dimensión física-óptica de la memoria retiniana para que esas imágenes persistan como fantasmas, cuando —tras un deslumbramiento inicial— quedamos a oscuras.

Retratos

La fotografía —el retrato en particular— ocupa un lugar central en las tres dimensiones antes apuntadas: documento, lugar de memoria y artefacto estético a la vez, se inscribe en esa encrucijada multiplicando sus potencialidades. Como recurso de búsqueda ante todo, como evocación de los ausentes, en los avisos que publica el diario *Página 12* desde su fundación, poniendo en tensión su dimensión pública y la intimidad de las palabras que los acompañan, pero sobre todo dando un rostro, miles de rostros a los desaparecidos en la calle, en las marchas, señalando lugares de memoria.

La imagen fotográfica ha puesto en debate los límites de la representación del horror, pero el retrato, aun antes de la fotografía, aparece como sostén y vehículo

JOSE GURVICH (1927 - 1974)

**ÓLEOS - TÉMPERAS - ACUARELAS - TINTAS
LÁPICES - EDICIONES LIMITADAS OIL**

9 Agosto - 9 Setiembre 2018

Montevideo, Uruguay

Es un honor poder inaugurar mi galería con obras del querido maestro José Gurvich, y lo más importante para mí es poder ver a través de su expresión plástica, que nos contagia su alegría de vivir en todas sus etapas. Lo que le asombra no lo deja pasar, y nos traslada a rincones nostálgicos o nos hace viajar por su imaginación haciéndonos parte de ella. Siempre compare las expresiones plásticas con las musicales, cada obra es como una canción, y es hermoso poder reunir este concierto y compartirlo con ustedes. Los invito a que al levantarse en la mañana puedan disfrutar de la magia, de su entusiasmo e interpretación de un tema único en su casa. Gracias, José, por lo que nos has dejado.

Héctor Pérez.



**Galería de Arte
Marquería Fina
Arte Contemporáneo**



Bartolomé Mitre 1379
Cel: 099 303 718 / Tel. 2917 0343
www.alsurart.com / alsurart@gmail.com
Montevideo - Uruguay



Víctor Bastera. Graciela Estela Alberti fotografiada en la esma, continúa desaparecida.
Reproducida en: Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción: el debate sobre la esma*.
Buenos Aires, La Marca Editora, 2005, p. 25.

de los trabajos de memoria, asociado inevitablemente con el paso del tiempo y con la muerte. Es, tal vez, el rostro humano el que habla de un modo más directo a cada espectador y lo pone frente a la inmensidad aterradora de los crímenes, contraponiendo la sutil diferencia que construye unas facciones.

En el rostro humano se levanta la barrera última contra todo intento de aniquilar, deshumanizar, olvidar. Aun cuando no se preserve el nombre. Sin embargo, la singularidad de los rostros, la capacidad para recordarlos, la posibilidad de encontrar en ellos señales de identidad, también están en debate. Nachleben, una exposición de Daniel García (2012) en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, ponía precisamente en escena esas tensiones: lo efímero del rostro, la incertidumbre del retrato, el paso del tiempo también en esos registros frágiles, que tienden a desvanecerse, en contraste con la crudeza de otras imágenes de identidad que provienen de la práctica forense.

Frágiles y móviles lugares atravesados por

el imperativo de la búsqueda, tanto de información como de justicia, tal vez por eso han sido las fotografías las imágenes más eficaces para sostener las prácticas y ritos de memoria. No se trata de imágenes artísticas, aun cuando hayan sido artistas quienes las propusieron y las ponen en escena. Tanto en el caso de las siluetas como en los usos de la fotografía en marchas o exposiciones, ellos decidieron pasar a segundo plano para producir imágenes que eludieran los gestos y los circuitos de la institución *arte*. Una situación emblemática en este sentido fue la exposición *Identidad*, en 1998, para la cual fueron convocados los artistas consagrados que más habían comprometido su arte a la denuncia y la búsqueda. León Ferrari, Diana Dowek, Luis Felipe Noé, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Marcia Schwartz. Incluso Carlos Alonso, quien desde fines de los setenta, luego de la desaparición de su hija Paloma había producido una serie de pinturas aterradoras llamada *Silencio P.*, decidió participar allí como uno más de los nombres consagrados que renunciaba

explícitamente a poner en escena sus propias imágenes. Dispusieron espejos junto a los retratos de jóvenes madres y padres desaparecidos cuyos hijos nacidos en cautiverio se estaban buscando, para que cada espectador, cada visitante se mirara a sí mismo junto a ellos, se comparara, buscara en sí mismo algo en común con aquellos que ya no estaban.

Un juego de miradas entre lo que vemos y lo que nos mira planteó también Graciela Sacco en el Museo de la Memoria de Rosario: en los grandes ventanales del edificio, desde los cuales puede verse el centro de detención y tortura que se encontraba enfrente, cruzando el parque, ella desplegó unos ojos —miradas— que mediante impresiones casi transparentes nos miran e interpelan en el acto de mirar enfrente y asomarnos al horror.

Ahora bien, todas estas estrategias, ¿en quién están pensando? ¿a quién interpela el arte contemporáneo en estos trabajos de memoria?

Su gran desafío es generar puentes entre sensibilidades diferentes para que no haya olvido. ¿Por qué no hay que olvidar? Fundamentalmente, para que nunca más vuelva a ocurrir. El desafío es enorme y se corre el riesgo de quedar atrapado en esa esfera cómoda y exclusiva del mundo del arte. ¿Cómo traspasar esas barreras? Es el gran desafío de los museos y espacios de memoria: ofrecer estímulos eficaces, atraer nuevos públicos, pero sobre todo, dialogar con las nuevas generaciones. Las mentalidades van cambiando. Esa inercia es el poderoso motor de cambios lentos pero decisivos: el «proceso de civilización» del que habló Norbert Elias. Parecería que hoy esas mentalidades experimentan cambios a un ritmo más veloz, debido a la inmediatez y omnipresencia de las comunicaciones y los medios, la diseminación de información en internet, la centralidad de la imagen. A veces pienso que los umbrales de tolerancia a la violencia, el dolor y el miedo no parecen ser los mismos en nuestras sociedades que hace treinta o cuarenta años. Tal vez es una ilusión.

Pero algo parece seguro: los estímulos visuales son tantos, que la capacidad de memoria se ve desafiada y la banalización de las imágenes es veloz. Quisiera señalar, en este sentido, la apelación a otros sentidos (el equilibrio, el tacto, el olfato, el oído) en la construcción de nuevas sensibilidades. El Museo Judío de Berlín apela a estos recursos, en la cámara del Holo-

causto, donde el visitante experimenta un intenso frío a la vez que la opresión de un encierro desesperante, generando una incómoda sensación de desestabilización. En ese sentido volvemos entonces al comienzo: *Tensión admisible* de Graciela Sacco. La instalación en el Parque de la Memoria evocaba uno de sus primeros trabajos, tal vez los mejor conocidos en la Argentina por ser parte del patrimonio del Museo Castagnino de Rosario y por haber participado en exposiciones más de una vez: la serie *Cuerpo a cuerpo*, realizada entre 1996 y 2000, en la que la artista realizó impresiones heliográficas de fotografías periodísticas de manifestaciones estudiantiles sobre tabloncillos rústicos, de esos que se usan para vallar obras en construcción y otros lugares vedados al tránsito. En *Tensión admisible*, Sacco volvió a utilizar esas tablas, pero limpias, encerrando algo siniestro, que se escuchaba pero no se podía ver: tiros, explosiones, un gran estruendo que no se sabía de dónde venía ni a quién apuntaba. Justo como ocurre cada vez que disparan a una multitud, el estómago se contrae y se experimenta una sensación vaga de terror. Tal vez ese sea el mayor de los desafíos del arte contemporáneo: encontrar nuevos recursos para interpelar a nuevos públicos, para que el umbral de tolerancia a la violencia de Estado siga retrocediendo, para que nunca más sea posible. 



Gustavo Germano. Dos fotografías de la serie *Ausencias*.

Fig.1. 1969: Gustavo Germano, Guillermo Germano, Diego Germano, Eduardo Germano.

Fig.2. 2006: Gustavo Germano, Guillermo Germano, Diego Germano.

¹ Una primera versión de este artículo fue presentada en la conferencia «Arte y crítica cultural en la construcción de la memoria». Diálogos Trasandinos Chile/Argentina. «Memoria, justicia, política y cultura en las transiciones democráticas». Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 29-30 de agosto de 2012. Algunos aspectos de esta fueron discutidos en Montevideo en la conferencia «Lugares de la fotografía en la lucha por los derechos humanos en la Argentina», VII Jornadas del Centro de Fotografía de Montevideo. Fotografía e Historia. Montevideo, Uruguay, 10-12 de diciembre de 2012.

² Griselda Pollock, Max Silverman, *Concentrationary*

memories. Totalitarian terror and cultural resistance, Nueva York, i.b. Tauris, 2014.

³ Traducción de *Concentrationary memories. Totalitarian terror and cultural resistance*, editado por Griselda Pollock y Max Silverman, Nueva York, i.b. Tauris, 2017, p. 227.

⁴ Ídem.

⁵ José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski: «Ombres et silhouettes dans la représentation du massacre

historique», en *Revue De(s)génération, esthétique et philosophie*, n.º 18, 2013, pp. 39-51. «<http://hdl.handle.net/11336/27267>»

El material fotográfico de esta nota pertenece a la conferencia «Lugares de la fotografía en la lucha por los derechos humanos en la Argentina», en las VII Jornadas del Centro de Fotografía de Montevideo. Diciembre 2012.



LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

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

Descuentos especiales

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

Sobre un ignoto **San Pedro** o la importancia de la «**hoja de vida**» de las **obras de arte**

En Uruguay, los esfuerzos de exhibición, catalogación y estudio de las obras de arte prácticamente han desatendido la «hoja de vida» de estos bienes simbólicos. Esta mirada implica atender la circulación y recepción de las obras, reconstruyendo su derrotero desde que salieron del taller del artista hasta su ingreso a una colección pública o privada, estudiando los actores y ámbitos que permitieron su divulgación y valorización social. A partir de un ejemplo, se busca aquí demostrar la importancia de este tipo de abordajes para un mejor conocimiento y disfrute del patrimonio artístico de los uruguayos.

CAROLINA PORLEY

Tomemos una pintura ignorada del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). El óleo *San Pedro*, de autor desconocido, que figura con el número 1339, tal como puede consignarse en la web del museo. Además del nombre, el registro ofrece algunos datos básicos de la obra: su técnica, soporte y medidas. No hay datos de su autor, fecha de realización, ni sabemos cómo ingresó a la mayor pinacoteca pública del país.

Un primer análisis formal de este óleo nos arroja algunos elementos más.¹ Tanto los aspectos compositivos como iconográficos nos llevan a ubicarlo dentro de la pintura barroca. Con túnica y barba gris, San Pedro se encuentra sentado, recostado sobre una mesa, con la mano derecha sosteniendo su cabeza, pensativo. A la izquierda tiene la llave que según la Biblia, Jesús le entregó al designarlo padre de la Iglesia cristiana («Y yo te digo: "Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia, y el poder de la muerte no prevalecerá contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo"»). Mateo, 16:18).

La fisonomía y gestualidad del santo nos resultan de un realismo y expresividad

típicos de la estética barroca. En estos aspectos, y en el uso del claroscuro, la composición presenta familiaridad con otras representaciones del santo realizadas durante el siglo XVII, como las del pintor español José de Ribera.

Si bien el dato sobre la procedencia de la obra no es compartido, esa información está disponible en los registros del museo. En el libro 1.º del catálogo de obras originales del MNAV figura que el cuadro ingresó el 2 de octubre de 1945 como parte del legado del coleccionista Fernando García, el cual abarca todas las obras registradas en el catálogo desde el número 1073 al 1417.

Comerciante, industrial y banquero uruguayo, Fernando García Casalia (1887-1945) legó al Estado, por la vía testamentaria, su colección de obras de arte (casi 350 piezas), la cual incluyó la mayor pinacoteca privada del pintor Juan Manuel Blanes (1830-1901), integrada por 152 obras originales, así como un importante grupo de óleos de artistas modernos españoles, como Mariano Fortuny, Ignacio Zuloaga y el influyente Hermen Anglada Camarasa.

Junto a la colección de obras de arte, ingresaron como parte del mencionado legado carpetas con información relativa

a cada adquisición, que incluían recibos, catálogos, correspondencia del coleccionista con intermediarios, artistas y galeristas, entre otros documentos que permiten reconstruir parte del mercado del arte del período, y realizar la trazabilidad tanto de dominio como de lugar de la mayoría de las obras de la colección. Se trata de una documentación clave para el coleccionista, como si se tratase del «pedigree» de sus obras, permitiendo en algunos casos asegurar su autenticidad o documentar su valor (por ejemplo, si se trata de una obra premiada, que participó en determinada exposición o procedente de una importante colección particular).

Para el historiador, esa documentación también es clave porque permite reconstruir el proceso de circulación, valorización social y patrimonialización de las obras de arte. Por eso, para saber más sobre la historia del *San Pedro*, esa información es de consulta obligatoria.

Uno de los documentos incluidos en el legado de Fernando García es una pequeña libretainventario, escrita a lápiz, que da cuenta de la ubicación exacta de cada obra en la residencia del coleccionista. Se trata de un material de gran importancia, que nos informa sobre el orden y lugar que el coleccionista asignó a las piezas

que componían su pinacoteca, lo que nos permite estudiar sus criterios, asociaciones y jerarquías.

Allí figura que *San Pedro* era uno de los óleos que el coleccionista tenía en su dormitorio particular, en su apartamento del noveno piso del edificio García (ubicado en Ejido y 18 de Julio). El dato arroja pistas sobre la importancia afectiva que su antiguo propietario asignó al cuadro: en el selecto grupo de veinte obras de arte que veía cada mañana al despertarse.

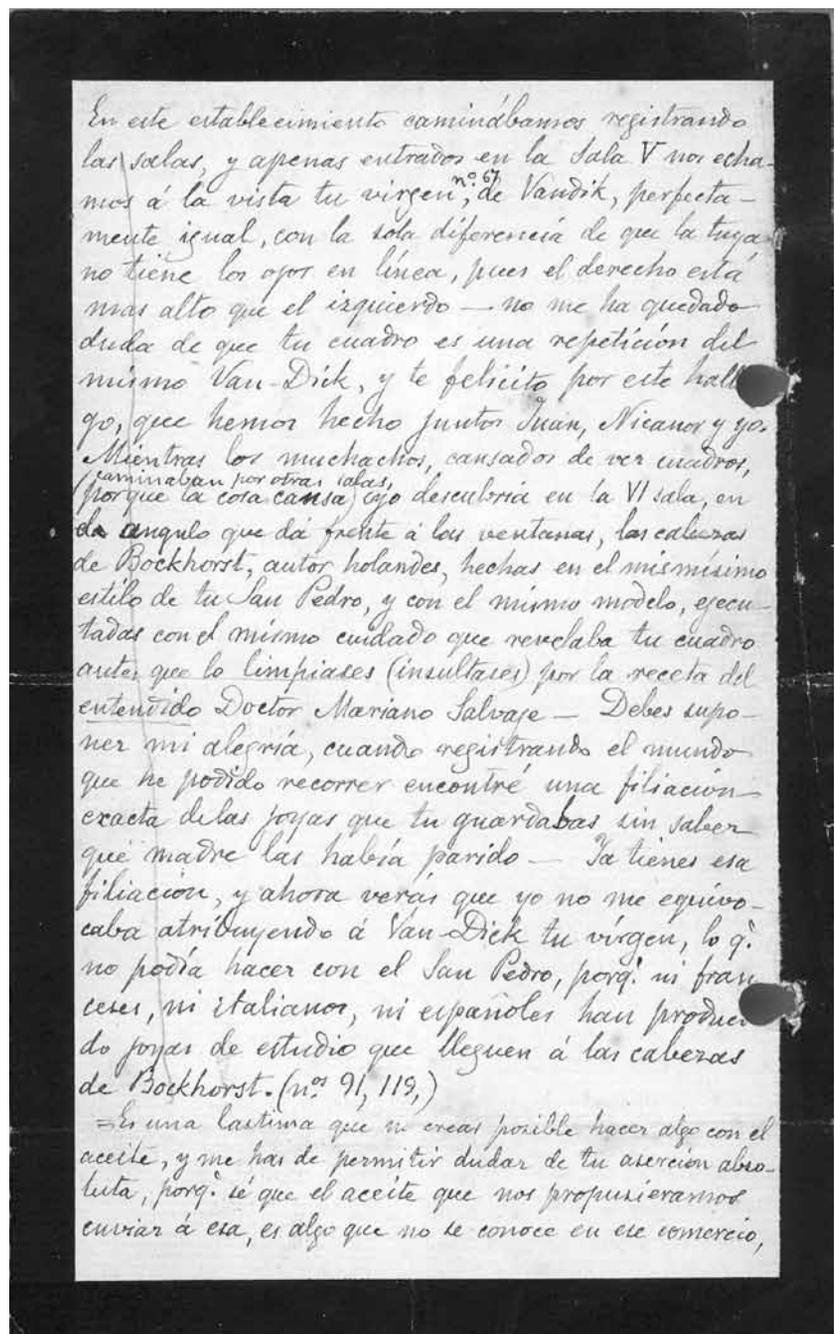
Del estudio de la carpeta de recibos y otros documentos relativos a las adquisiciones, surge otro dato fundamental. Fernando García compró su *San Pedro* el 25 de julio de 1933, y no lo adquirió en una galería, sino que se lo compró directamente a su propietaria: María Cantero. El recibo que esta firmó dice: «Recibí del señor Fernando García la cantidad de 550 pesos, importe de un cuadro representando a San Pedro, de autor desconocido.»² El dato de la vendedora es fundamental. María Cantero fue una persona muy cercana a Mauricio Blanes (1835-1900), hermano y confidente de Juan Manuel. El pintor realizó un retrato de ella cuando era muy joven, en la misma época en la que retrató a su hermano y a la esposa de este, Natalia Quilez.

José María Fernández Saldaña menciona a Cantero en su biografía del pintor, publicada en 1931, como «vinculada a la familia Blanes, por lazos de constante y estrecha relación».

Lo cierto es que tras la muerte de Mauricio, el 9 de abril de 1900, María Cantero heredó numerosas obras, documentos y objetos de este, incluidos varios óleos de Juan Manuel Blanes, que ella decidió donar o vender al Museo Histórico Nacional (MHN) entre 1913 y 1916 (entonces, Fernández Saldaña era el subdirector de la institución). Entre otros, fueron cedidos por Cantero los óleos *Los últimos momentos del General José Miguel Carrera* y *Los tres chiripás*, un autorretrato de un joven Juan Manuel Blanes, así como el retrato suyo, el de Mauricio Blanes y el de Natalia Quilez, que hoy se encuentran en el MNAV.

Por otra parte, en el catálogo de la exposición de Blanes realizada en 1941 en el Teatro Solís, Cantero, que aún vivía, figura como contribuyente bajo el nombre «María Cantero Blanes».

Luego de estudiar la correspondencia de Mauricio Blanes (disponible en la Casa Lavalleja del MHN) y las carpetas con los



Carta de Juan Manuel a Mauricio Blanes. Florencia, 20 de setiembre de 1890. Legado Fernando García / MNAV.

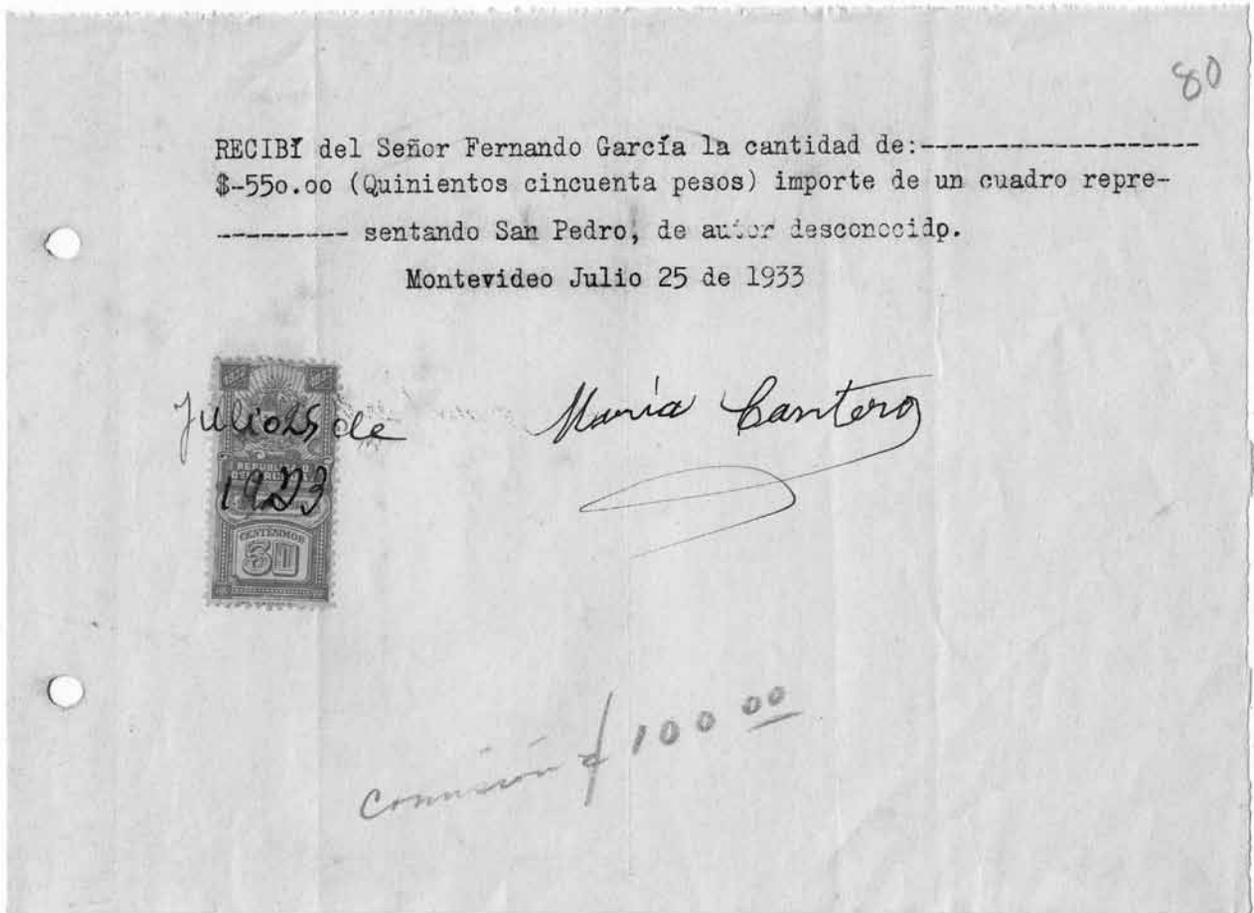
antecedentes de las obras cedidas por Cantero al MHN, pudimos comprobar que se trató de la segunda mujer de Mauricio Blanes. De ahí que haya heredado un valiosísimo patrimonio artístico y documental del hermano menor del pintor nacional, acervo que fue donando o vendiendo, tanto al Estado como a particulares, incluido a Fernando García (quien además del *San Pedro*, le compró el *Retrato de Concepción Arzac de Carrillo* y la alegoría *La justicia dominando la fuerza*, pintados por Blanes).

Hasta aquí sabemos que el *San Pedro* perteneció a María Cantero, quien se lo vendió a un coleccionista, Fernando

García, que era un obsesivo rastreador de obras de Blanes. Por lo tanto, podemos arrojar una primera hipótesis respecto a la historia del cuadro: se trata de una pintura relacionada con Mauricio y Juan Manuel Blanes.

La hipótesis se confirma al revisar las cartas de Juan Manuel Blanes adquiridas por Fernando García, que también integraron el legado del coleccionista al Estado (que se encuentran en el MNAV).

Leyendo esas cartas nos enteramos de que el *San Pedro* fue adquirido por Mauricio a través de su hermano, cuando este se encontraba en Europa, y que se trataba de una obra altamente estimada por Juan



Recibo de la venta del *San Pedro* firmado por María Cantero en 1933. Legado Fernando García / MNAV.

Manuel Blanes, quien la calificó de «bellísima pintura». También sabemos que el artista pasó diez años procurando dar con el autor de la obra y que finalmente logró cumplir con su objetivo con gran satisfacción. Pero vayamos por partes. En una carta enviada a Mauricio desde Florencia, el 27 de junio de 1880, el pintor se refiere al punto: «En cuanto a los autores de los cuadros que pretendes adquirir, no puedo decirte a ciencia cierta quiénes son, pero te lo diré si de un estudio especial que haré en la galería Corsini resulta la misma escuela. Descubrir la escuela y el autor del *San Pedro* es descubrir un tesoro. [...] En las galerías públicas de aquí no hay nada comparable a esa bellísima pintura, y es por eso que iré a la de Corsini, donde hay muchas joyas de la antigua escuela boloñesa.»³ Una nueva misiva fechada en Florencia, el 28 de febrero de 1882, muestra que Mauricio ya había adquirido el *San Pedro*, pero que todavía los hermanos no habían podido dar con su autor, cuestión que los seguía desvelando. En esa carta, Juan Manuel agradece el «dato sobre la procedencia de tu *San Pedro*», el cual, afirma,

«servirá para pedir a París noticias útiles para ti». Y luego agrega: «Tu *San Pedro* es lo más magistral que yo he visto, y he visto mucho.»⁴ Tiempo después, en una nueva carta que Juan Manuel envió desde Florencia a fines de 1890, luego de la gira que hizo por Europa Oriental y el norte de África, y que incluyó una estadía en Viena, el pintor informa a su hermano sobre el hallazgo del autor del *San Pedro*:

Visitando en Viena las infinitas colecciones y galerías públicas y privadas, dimos al fin con el autor de tu *San Pedro* y con el autor de tu Virgen, lo que supongo te alegrará. Fue para los muchachos y para mí una emoción que no pudimos disimular, porque los tres la sentimos en el mismo instante. Entre los establecimientos de gran importancia que se visitan en Viena, está el gran palacio conocido por Galería Liechtenstein, particular, que guarda una numerosa colección de cuadros, 800, en su mayor parte alemanes, holandeses, neerlandeses, flamencos, etcétera. En este establecimiento caminába-

mos registrando las salas, y apenas entrados en la sala V nos echamos a la vista tu Virgen n.º 67 de Van Dyck, perfectamente igual, con la sola diferencia de que la tuya no tiene los ojos en línea, pues el derecho está más alto que el izquierdo. No me ha quedado duda de que tu cuadro es una repetición del mismo Van Dyck, y te felicito por este hallazgo, que hemos hecho juntos Juan, Nicanor y yo. Mientras los muchachos, cansados de ver cuadros, caminaban por otras salas (porque la cosa cansa) yo descubrí en la sala VI, en el ángulo que da frente a las ventanas, las cabezas de Boeckhorst, autor holandés, hechas en el mismísimo estilo de tu *San Pedro* y con el mismo modelo, ejecutadas con el mismo cuidado que revelaba tu cuadro antes que lo limpiases (insultases) por la receta del entendido doctor Mariano Salvaje. Debes suponer mi alegría, cuando registrando el mundo que he podido recorrer, encontré una filiación exacta de las joyas que tú guardabas sin saber que madre las había parido. Ya

tiene esa filiación y ahora verás que yo no me equivocaba atribuyendo a Van Dyck tu virgen, lo que no podía hacer con el *San Pedro*, porque ni franceses ni italianos, ni españoles, han producido joyas de estudio que lleguen a las cabezas de Boeckhorst. (Números 91, 119).⁵

Blanes se refiere a Jan Boeckhorst (1604-1668), un pintor católico flamenco, pero de origen alemán, que recibió influencia de Peter Paul Rubens (1577-1640) y Anton Van Dyck (1599-1941).

Mauricio Blanes registró el hallazgo de su hermano respecto al autor de su *San Pedro*. En el MHN se conserva una tarjeta personal suya, donde se presenta como «Mauricio Blanes. Presidente de la Sociedad Anónima», y en cuyo reverso aparece anotado: «Boeckhorst-Viena-Sala VI».⁶

Esa tarjeta se encontraba en el bastidor de la tela del autorretrato de un joven Juan Manuel Blanes, que Cantero donó al MHN en 1915, al que ya hicimos referencia. Se trata de un autorretrato con marco ovalado. Allí estuvo y fue conservada la tarjeta de Mauricio con el dato del autor del *San Pedro*, y que desde 1945 figura en el MNAV como de autor desconocido.

Volviendo a la correspondencia entre los hermanos Blanes, en una carta posterior a la última mencionada, el pintor le comunica a Mauricio que el gobierno chileno se encuentra formando un museo nacional y que debe aprovechar la oportunidad para venderle tres de los cuadros europeos que tiene en su poder, incluido su *San Pedro*:

Tú puedes y debes ofrecer a Chile esas joyas de arte que posees, seguro de que todas, y particularmente *San Pedro*, honrarán ese nuevo establecimiento y eclipsará a muchas obras valientes que hay allí. No tengas el menor escrúpulo en proceder, porque tus cuadros te abren la puerta al elogio más libre que de ellos quieras hacer. Allí hay muchos y muy buenos conocedores, y verás que mi opinión no solo no será contradicha por nadie, sino que será apoyada por los más entendidos en arte de aquel país.⁷

Sabemos que Mauricio no le hizo caso o no logró vender el cuadro al gobierno de Chile, y el óleo atribuido por Blanes a Boeckhorst fue conservado por María Cantero, que se lo vendió a Fernando García en 1933, quien a su vez lo legó al Estado en 1945, y que hoy se encuentra en el depósito del MNAV.



Retrato de la Srta. María Cantero, Juan Manuel Blanes. S/f. MNAV.

El valor o importancia de ese *San Pedro* del siglo XVII en el acervo del MNAV no puede entenderse (no debería entenderse) considerando solo sus cualidades plásticas (al menos no únicamente), sino que necesariamente involucra su derrotero, su historia como objeto de deseo.

En el Museo Liechtenstein de Viena o en otros museos de Europa, el *San Pedro* de Boeckhorst podría apreciarse como un buen ejemplo de la pintura religiosa y barroca flamenca. Pero en el MNAV, ese cuadro tiene además otro valor, un valor único, singular, y que involucra aspectos que tienen que ver con su circulación y recepción. Su valor radica en que se trata de una obra que nos habla de Juan Manuel Blanes, no ya como autor sino como consumidor de arte, como comerciante, cataador y perito conocedor. Ese valor debe asociarse a la alta estima que mereció ese cuadro para el principal pintor uruguayo del siglo XIX («Es lo más magistral que yo he visto, y he visto mucho»), y junto a la documentación, nos ayuda a conocer los

juicios técnicos, preferencias estéticas y especulaciones del artista. Asimismo, ese cuadro, con la correspondencia citada, nos arroja luz sobre una faceta poco estudiada y estimada de la trayectoria vital del pintor junto a su hermano Mauricio, como intermediarios y comerciantes de obras de arte. 📄

¹ Lamentablemente, no hemos podido acceder directamente a la obra, por lo que la única imagen que tenemos para analizarla es la disponible en la web del museo.

² MNAV, Legado Fernando García. Carpeta de recibos, s/f, n.º 80.

³ MNAV, Legado Fernando García. Cartas de Juan Manuel Blanes. Caja 02. Accedí a una versión escaneada con la siguiente denominación: A207_Carta_a_Mauricio_B1 a B4.

⁴ MNAV, Legado Fernando García. Cartas de Juan Manuel Blanes. Caja 02. A210_Carta_a_Mauricio_A1 a A4.

⁵ MNAV, Legado Fernando García. Cartas de Blanes. Caja 01. Documento digitalizado: A202_carta_a_mauricio_C1 a C4.

⁶ MHN, Departamento de antecedentes e inventarios. Carpeta 461. Año 1915.

⁷ S/a: «Blanes, experto en arte», en *Revista Nacional*, n.º 49, año V, Montevideo, enero de 1942, p. 152.

Carta abierta a la correspondencia de Adolfo Nigro

El epistolario de Adolfo Nigro (Rosario, 1942 - Buenos Aires, 2018) creció hasta enredarse con su obra pictórica. Nigro comenzó interviniendo sobres de cartas que recibía y con ellos fue generando piezas plásticas y literarias, al mismo tiempo que enviaba cartas, libros y objetos caligrafiados e intervenidos con el lenguaje del *collage* y el dibujo manual. Una creación que tiende redes entre lo público y lo privado, que enlaza historias y destinos dispares. Los apuntes que siguen son, por tanto, una suerte de diálogo abierto con el sistema de creación nigriano y un homenaje al artista amigo, que acaba de partir hacia ese lugar que no tiene poste restante.

PABLO THIAGO **ROCCA**

Un sueño, un cuento fallido y el MCG

El argumento surgió de un sueño que en algún momento estuve tentado a trasladar al papel. Resultó un cuento fallido. En el sueño existían buscadores de MCG: personas encargadas de descubrir y, si era necesario, sonsacar de otras personas la información para identificar los marcadores del Mínimo Común Gráfico o Mínimo Común Denominador Gráfico. ¿Qué implicaba exactamente esto? Se trataba de llegar a conocer la expresión gráfica local en su punto de mayor síntesis y en su más secreta pulsión. Por ejemplo, en una localidad pequeña, como un pueblo del interior del país, el MCG estaba representado por una sumatoria o, mejor dicho, por una síntesis visual y táctil de los objetos impresos en un período de tiempo dado: boletos de transporte, anuncios del periódico local, volantes de una agrupación política, la programación de un cine de barrio. Más precisamente, por sus tipografías, sus marcas de tinta, sus matices y contornos. Se creía que estas grafías esenciales, sintéticas, fomentaban la conformación de remanentes sensitivos duraderos. Actuaban por ósmosis sobre una base mnemotécnica, es decir, impactaban subliminalmente en quienes manipulaban estos objetos y, por tanto, tenían una potencial importancia económica a la hora de construir —y luego vender— objetos de consumo que

seguían esas pautas esenciales de color y forma.

El lector podrá preguntarse, entre muchas interrogantes posibles, ¿qué importancia podrían guardar estos intrascendentes papelitos impresos ante la actual avalancha de imágenes digitales provenientes de teléfonos celulares, pantallas y ordenadores? ¿Y qué sucedería con el resto de las imágenes del mundo circundante, como, por ejemplo, el paisaje natural? ¿También ejercían un efecto similar o no aportaban valor alguno en la conformación del MCG? En el sueño —con sus reglas oníricas imposibles de refrendar— se suponía que las imágenes virtuales y digitales eran lábiles: tan pronto como se veían se iban olvidando —entraban por un ojo y salían por otro—, mientras que los objetos impresos, debido a su propia materialidad, producían un efecto residual constante, maduraban en el inconsciente del portador generando una cifra —de color, de formas y de texturas— que era precisamente ese MCG. El MCG era un denominador inconsciente y solo se podía extraer de los sustratos más recónditos de la mente humana a través de extravagantes y complicados instrumentos. Quien accediera al MCG de un grupo o de una pequeña región podía venderlos a empresas que a la postre influirían en los mercados locales generando productos irresistibles al deseo de compra.

Los paisajes naturales, la luminosidad de los cielos, las calles y los edificios, así como el resto de las demás solicitaciones del campo visual a las que de costumbre estamos expuestos, tampoco permanecían demasiado en nuestra memoria o al menos no podían ser recuperadas ni luego proyectadas en un objeto de consumo. Eran un sueño. Los argumentos que nos proporcionan los sueños no están compelidos a verosimilitud, y su «empleo» literario no pasa de un mero divertimento. Este sueño particular, además, estaba sazonado por una intriga policial, pues los buscadores parecían detectives privados y malvivientes que descifraban el MCG por métodos *non sanctos*, para luego venderlos a siniestras corporaciones que muy a menudo terminaban deshaciéndose de estos espías de la imagen con terrible crueldad. Los detalles del sueño los he olvidado, pero por unas horas perduró en mi conciencia diurna el clima de intriga y de aventura futurista de los buscadores del MCG.

Pues bien, se preguntará ahora el lector —le asiste todo el derecho— a qué viene todo este cuento de espías, sueños y boletos de ómnibus, aunque imagino que alguno ha comenzado a sospechar por dónde viene el asunto.

En el verano que me aconteció este sueño, yo trabajaba en un texto sobre una posi-



Carta a Thiago, 2009.

fascinación por el símbolo y por el objeto. La primera exposición fue en la mítica Galería U de Enrique Gómez, en Montevideo, en 1966. Y desde entonces no paró de crear en series. Algunas de ellas funcionan como un inventario de preocupaciones sociales y estéticas propias del momento histórico que le tocó vivir, logrando un curioso encuentro entre lo artesanal (objetual) y lo literario (conceptual): series como de *Suite Armação*, *Papeles de Calyecat*, *Guadalajara*, *Jironadas*. Gran lector de Haroldo Conti, de Juan Laurentino Ortiz, de Raúl González Tuñón, de Cesare Pavese, de Italo Calvino, realizó dibujos para cuentos y poemas de estos autores que están entre lo mejor de la moderna ilustración rioplatense. Además de su producción de sobres intervenidos que en esta ocasión nos ocupa —y que eventualmente podía enviar a sus amigos pero en general guardaba para sí—, escribió miles de cartas a la vieja usanza postal. Correspondencia que incluía libros y catálogos con extensas dedicatorias en donde sus comentarios y «noticias» manuscritas viborean entre las letras impresas y en donde los dibujos a mano se alternan, como colgándose juguetonamente de las frases, para armar un discurso ideogramático, arborescente, de lectura compleja. Este frondoso epistolario de Nigro tenía una fundamentación ideológica e histórica evidente. Aun cuando hubieran llegado las nuevas tecnologías a instalarse y el artista podía emplearlas —una de sus

hijas, que vive en Francia, lo define como «llamador profesional del teléfono»—, era legatario de un sistema de comunicación característico de la experiencia del exilio, un sistema capaz de eludir la censura política y llegar como un presente de amor al destinatario. ¿Era Nigro practicante del llamado «arte correo»? No en el sentido de la vanguardia histórica asociada a Fluxus y a cierta poesía visual, pero sí en una visión ampliada y generosa del arte. Con sus intervenciones epistolares, Nigro fue tejiendo una red tan entrañable como fantástica: amigos nuevos y viejos, homenajes a ídolos artísticos del pasado, militantes por causas sociales, países que lo habían cobijado. Entre los artistas del pasado que homenajea están Georges Braque, Paul Cézanne, el grupo Cobra, Leónidas Gambartes, Paul Klee, Joan Miró, Jorge de Oteiza, Robert Rauschenberg, Pablo Picasso; entre sus contemporáneos, José Gurvich, Enrique Broglia, Yamandú Canosa, Daniel Viglietti, Emilio Ellena, Ernesto Vila, Yuyo Goitiño, Enrique Fierro, Enrique Gómez, Manolita Piña, Miguel Rep, los hermanos Cano, El Sabalero (la lista es verdaderamente extensa, con muchos uruguayos). A sus familiares, a todos, empezando por sus hijos y su hermano mellizo Jorge, les dedica innumerables versiones de sobres intervenidos. Por ello, su entera producción artística puede leerse como un gran reservorio de amistad, del cual la serie de sobres vendría a ser su expresión paradigmática.²

Caos y reencuentro

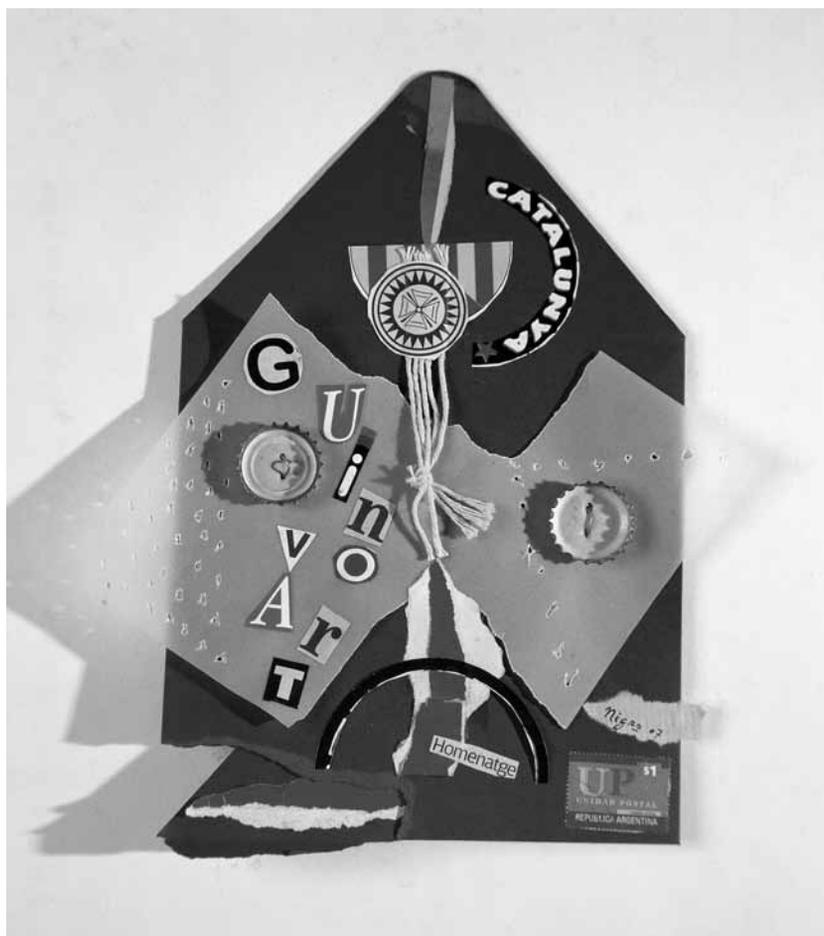
Escribir implica siempre incorporar al espacio simbólico una experiencia propia o ajena. Pero escribir una carta significa también despojarse de una evidencia. Es un desplazamiento necesario y un desprendimiento solo en parte voluntario. En otras épocas existían copiadotes que, recabando las cartas enviadas —en papel carbónico cuando de escribir a máquina se trataba— intentaban minimizar la pérdida de la información. En los libros de copias se podía preservar el contenido de las cartas que partían, recoger el valor documental y la evidencia del envío, aunque no las trazas personales que se iban con la carta. No se estilaba guardar copia de los sobres de carta. Los sobres son la parte tangencial de ese «dato» —«lo que viene dado»— pero que se suma o se resta a la partida de la carta. El sobre, podría decirse, poética y literalmente, que abraza a la carta para perderse con ella: es un resabio, y continuando con las metáforas policíacas: un daño colateral. Pero es también la parte más pública, el soporte de una información que pasa por manos y ojos extraños y se ofrece como una máscara del rostro invisible de la carta. En cualquier caso, el sobre ya forma parte de la epístola y del género, con sus formas estatuidas y su lenguaje aduanero, fronterizo. Cuando Nigro dirige una carta a Vicente Zito Lema, el sobre, con sus elementos técnicos característicos —dirección, sellos, matasellos, remitente, etcétera—, pasa a formar

parte de una composición pictórica mayor, una construcción habitacional figurada que hace *estallar* los límites naturales de sobre de carta. Pero, por ejemplo, en la carta a Daniel Viglietti, el sobre se desfigura casi completamente y la objetualidad de unos hilos que recuerdan a las cuerdas de una guitarra y otros componentes alusivos al músico modifican el sentido literal del sobre, lo disuelven hasta casi perderlo. El collage es el lenguaje preponderante, aunque no sea la técnica que siempre predomine —hay dibujo, escritura, silueta— porque es funcional al sistema expansivo de Nigro y porque del aparente caos sintáctico emerge el sentido global, trascendente, del destinatario. El collage, con sus disrupciones, recortes, adiciones y pastiches, genera un «clima» más orgánico que estructurado.

Si el medio epistolar es por tradición el lugar donde se «ordena el mundo privado» y donde «el yo se organiza frente al otro con fuerte conciencia del lenguaje» (Alicia Migdal *dixit*), Nigro pareciera tensar al máximo sus recursos para que las cartas sean el lugar donde el caos gana su propia conciencia gramática y dirime la cuestión de la identidad del destinatario mediante signos encontrados. Rodolfo Raúl Hachén lo coloca en estos términos: «El mandato de negar para crear fue una enseñanza inmediata de Gurvich. El planteo de la ruptura como superación, un dictamen, a distancia, de Picasso. El collage, un ejemplo inequívoco de otra manera de entender las estructuras».³

El secreto, si hay un secreto o es un secreto a voces, está en la creación infantil. Nigro ha aprendido viendo a sus hijos crear, así lo declara. Comprendió con ellos la manera de dejarse llevar por la espontaneidad y la concatenación del ejercicio dibujístico: «No hay una previa estructura. La estructura se va dando en el desarrollo del trabajo. Las formas se encuentran en sus soledades, no solas. Una forma encuentra a otra... ¡Ah, qué bien esta estrella con esta otra! Es como la relación con la gente, ¿no? Uno encuentra al otro».⁴ Reiteramos: escribir implica siempre incorporar una experiencia propia o ajena. Pero escribir una carta significa también despojarse de una evidencia. Con Adolfo Nigro aprendimos que despojándonos de la experiencia, desaprendiéndola, es la manera más rápida de encontrarnos en/con los otros.

* * *



Carta Ginovart 2007

Entre sobres*

Sobres de cartas como soles por abrir.
Sobres de noches insomnes y cartas nunca enviadas.
Sobres en la mesa de trabajo y sobre la cama sobres.
(Recortar el tiempo con una tijera pequeñita, dibujar un horizonte con un tajo.)
Sobres que caen al piso en virutas de papel.
Sobres de cartas que recibe e interviene, sobres de cartas que crea pero no envía.
Sobres como sacos vacíos donde cabe lo no dicho.
Sobres que guardan añoranzas de visita, que compensan o remplazan una ausencia.
Sobres que restañan noches del exilio, que atan y desatan historias.
Sobres que faltan.
Sobres que sobran y se acumulan infinitamente en la casa.
Sobres de dormir el papel como barcos para navegar la tierra.
Sobres de soñar, para recordar a los muertos, cubrir sus noches.

Cartas para conversar.
Sobres para enviar a los vivos.
Y sobre todo sobres para hacerlo todo, para componer o recomponer un sobremundo.

* Escrito luego de una visita al apartamento de A.N. el 15 de mayo de 2010. ☺

¹ La exposición no se llegó a hacer en Uruguay, pero algunos de los sobres en los que trabajaba entonces se expusieron en su ciudad natal: *(era) postal: sobre el sobre*, Centro de Exposiciones Contemporáneas, Rosario, marzo de 2011.

² «La carta: un signo identitario en la obra de Adolfo Nigro (work in progress)», tituló Nancy Rojas un ensayo para la muestra colectiva *El Diario Personal* de la Oficina Cultural de la Embajada de España en Argentina, muestra que itineró por las ciudades de Rosario (Centro Cultural Parque de España), Salta (Museo de Arte Contemporáneo), Río Gallegos (Complejo Cultural Santa Cruz) y Bahía Blanca (Museo de Arte Contemporáneo) en 2008-2009.

³ Rodolfo Raúl Hachén, *Contra la fuerza del hábito. En torno a la obra de Adolfo Nigro*, Rosario, Ícaro Ediciones, 2009.

⁴ Adolfo Nigro en el corto *Mon beau-père à Paris (Mi suegro en París)*, dirigido por Julien Hogert, 10.34 minutos, 2013.

Selfie del pantócrator alegre

En 1997 el francés Philippe Kahn (París, 1952) conectó una cámara digital y un teléfono celular para transmitir a su familia imágenes del nacimiento de su hija. La idea de Kahn estuvo desde su inicio guiada por la posibilidad de transmisión de la imagen, ya que la instantaneidad de la fotografía había sido resuelta exactamente medio siglo antes por Edwin Land y su empresa Polaroid.

CARLOS REHERMANN

Quiénes pueden sonreír

En la actualidad, un porcentaje enorme de la población mundial produce millones de fotografías diariamente, sin la formación severa de los viejos artistas visuales. El modo de tomar fotografías y el modo de posar ante las fotografías se apoyaba, en sus orígenes en el siglo XIX, en viejas tradiciones compositivas relacionadas con el género *retrato*, desarrolladas esencialmente durante el Renacimiento. La torsión del cuerpo, la mirada al objetivo y unas pocas pautas básicas de iluminación y angulación de la cámara son las mismas que usaban Rafael o Tiziano y todos sus herederos. Pero una cosa apareció con la fotografía hogareña y se reafirma con la universalización de las cámaras de los últimos diez o quince años: la sonrisa.

No hay retratos de nadie, en toda la historia de la pintura y la escultura occidentales, que ría o sonría y al mismo tiempo tenga nombre, con escasísimas excepciones. Una de ellas es la pintura más famosa del mundo, el retrato de Lisa Gherardini, conocido como *La Gioconda*. Su semisonrisa ha sido responsable de su notable fama. Otra excepción es buena parte de la obra compuesta, entre otras pinturas, por más de 700 retratos, de la francesa Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun. En sus numerosos autorretratos y también en los retratos de sus amigas (casi todas ellas princesas, reinas y duquesas) hay unas sonrisas contenidas, muy del gusto erótico de la loca época en la que esas cabezas se preparaban para desafilar guillotinas. Es

casi imposible imaginar que el modelo no sea *La Gioconda*: la contención de la sonrisa habla de una risa interior que confirma la mirada desafiante al espectador. No es casual que esas excepciones a la seriedad del retrato se manifiesten a través de mujeres, entonces representantes de la intimidad, la contención y la subordinación. La sonrisa y la risa estaban prohibidas en el mundo del retrato siempre que el modelo tuviera nombre, es decir, fuera un señor o una señora. En cambio, un mendigo, un loco, una prostituta, un juglar, un actor, en fin, alguien sin nombre, dueño de nada, subordinado, esos sí podían ser mostrados con risas o sonrisas. Frans Hals y Murillo tenían una especial predilección por las sonrisas y las risas, que abundan en sus obras. Pero todas ellas retratan a personajes populares. En uno de sus notables autorretratos de juventud, Rembrandt se muestra a sí mismo con una risa de celebración. Evidentemente está borracho, y la imagen tenía, en su tiempo, el carácter de provocación que siglos después tendrían los autorretratos pornográficos de Grosz. Y como observa John Berger, se trata del autorretrato menos convincente de Rembrandt, en el que se quiere mostrar feliz a toda costa.

El fotógrafo Yousuf Karsh cuenta que la celeberrima foto que hizo de Winston Churchill, que lo muestra ceñudo y desafiante, capaz de acabar con Hitler y el ejército alemán entero, tiene en realidad una historia de modesto atrevimiento. En una reunión de alto nivel que se celebró en Canadá durante la guerra, Churchill concedió diez

minutos para que el fotógrafo hiciera su retrato. Karsh no era aún la celebridad que justamente esa sesión de fotos ayudaría a construir. Tenso, improvisó un set en una salita anexa al lugar de reuniones y esperó a que viniera Churchill. Cuando apareció llevaba su puro humeante en la boca. Karsh, nervioso, pensando que no tenía tiempo, no le habló, sino que se acercó y le quitó el cigarro de la boca, porque le molestaba para la foto. El resultado fue una expresión dura del primer ministro, que representaba perfectamente la actitud requerida ante el enemigo. Pero simplemente estaba molesto por el atrevimiento de Karsh. En la misma sesión, más tarde, tomó otras fotos, cada una estropeada por una sonrisa.

Los grandes artistas podían ser bastante francos en sus retratos. Se les toleraba la verdad. Uno no se explica cómo ante el retrato de Inocencio X pintado por Velázquez, el Papa no ordenó que condenaran al artista a la rueda, el potro y la hoguera: tan horrible es la transparencia de su espeluznante maldad. Ningún problema en mostrar ese horror, pero ni siquiera Velázquez, que plasmó la imbecilidad borbónica sin ambages, se atrevió en sus cuadros a la sonrisa.

Sonrisa y felicidad

Capturar el momento se convirtió en el acto más representativo de la cultura *Kodak instamatic*. La fotografía instantánea permitió la captura del momento. El uso de películas más sensibles permitía velocidades de obturación menores, y,



Rembrandt. *Autorretrato con Saskia.* Una felicidad que necesita litros de cerveza, y no convence. Óleo sobre tela, 1635.

por lo tanto, independencia del trípode. El momento a capturar podía tener diferentes tonos emocionales: se podía capturar el momento trágico en que una muchacha cae de un balcón que se rompe, junto con su hermanito de cuatro años, durante un incendio, o bien capturar el momento de alegría de unos novios una tarde de distensión en un parque en primavera.

En el primer caso uno se coloca en la categoría de las noticias, y el tono de lo que ocurre es evidente: la muchacha y el niño van a morir, a pesar de la expresión impasible de sus rostros, tan súbitamente reclamados por el instante que no han tenido tiempo de reaccionar. Estos momentos están generalmente reservados a los profesionales de la fotografía.

En el segundo caso, se trata de un retrato, y si bien se captura el momento (porque se sabe la fecha, la hora y el lugar de la toma) no hay allí nada efímero: el retrato es una señal del ser que se registra en el retratado, y, por lo tanto, su expresión trasciende el momento. Lo que importa transmitir es la felicidad de estar ahí, de estar juntos, de existir, lo bien que se está



Yousuf Karsh tomó varias fotos de Churchill durante una pausa en una reunión de alto nivel en Canadá, durante la guerra. No se eligió para difundir ninguna de las que lo muestran sonriente. Fotografía, copia de negativo de gran formato sobre papel fotográfico en emulsión de gelatina con sales de plata, 1941.

en el mundo, lo dueño de su vida que uno es. Al revés que en los retratos de pintura al óleo, la expresión seria es inadecuada. Dos asuntos contribuyeron a que la sonrisa avanzara en la conquista del género retrato, ambas originarias de los Estados Unidos: la masificación de las pequeñas cámaras de Eastman y la cultura de pasta de dientes implantada por Dale Carnegie en el mundo de las ventas.

La publicidad difundió la imagen sonriente como ideograma de la felicidad. Si alguien bebe agua negra con azúcar no puede estar triste, por lo tanto sonríe. Si

se cepilla los dientes, podrá mostrarlos.

En la cultura del éxito estadounidense, no sonreír es una señal pésima, que inquieta tanto a algunas personas que no pueden evitar decirlo cuando su interlocutor permanece con expresión neutra: «Una sonrisa no le costaría nada, señor», puede reclamar un dependiente detrás del mostrador, atemorizado por la seriedad del cliente; la ausencia de sonrisas puede ser un elemento de peso en un juicio para crear una imagen negativa del reo, o generar demoras en el tránsito por los mostradores de migración al ingreso al país.

Pero, sobre todo, la aceptación de la sonrisa como expresión usual en la fotografía hogareña fue la conciencia de que los retratos ya no eran cosa de una vez en la vida, sino partes de una larga sucesión de momentos capturados. Momentos felices, ya que ¿quién quiere recordar malos momentos?

La universalización definitiva de la fotografía optó por el retrato como género preferido, y como modelo predilecto, al propio fotógrafo. La liviandad de los teléfonos y cámaras digitales para aficionados (estas últimas en franco retroceso y muy pronta



Cristo pantócrator. Baldaquín de Ribes. Temple sobre madera, 1119-1134.

desaparición), y especialmente la posibilidad de ver en una pantalla la composición de la foto que se está a punto de tomar a uno mismo, unidos a dispositivos como el brazo extensible para *selfies*, han hecho desaparecer la figura que Barthes llamó *operator*, el fotógrafo, que nunca aparece en la foto. Que el inglés haya aportado una nueva palabra para el autorretrato fotográfico señala que se trataba de una preocupación de los fotógrafos aficionados: en el grupo había uno que siempre quedaba afuera. Había que tomar dos fotos, pero ninguna era completa, o bien había que solicitar la participación de un *operator* externo, casual o profesional.

Cómo mostrarse debidamente

Cuando una familia adquiría una cámara portátil para registrar su felicidad, casi siempre alguno de sus miembros tenía



Recomendaciones para una *selfie* apropiada. Captura de pantalla, 2018.





Torturadora del ejército estadounidense y su víctima en la cárcel de Abu Ghraib, Irak. Fotografía digital, 2003.

cierto interés y se preocupaba (posiblemente sin mucho éxito) por aprender algunos rudimentos para obtener fotografías que al menos fueran visibles. Aprendían, sobre todo, de los técnicos de los laboratorios a donde llevaban sus rollos a revelar. Ahora, algunas revistas destinadas a público femenino dan interesantes recomendaciones para hacer autorretratos, si uno las juzga por el significado de roles y de funciones sociales que transparentan. «Tomar *selfies* es una forma divertida de mostrar al mundo tu personalidad, te permite controlar tu ángulo y repetirla las veces que quieras sin que alguien te vea con cara de *really*. Sin embargo, a veces esa foto que imaginabas perfecta, resulta ser un desastre, es por eso que te damos estos 6 sencillos tips para lograr un *selfie* perfecta... 1, 2, 3, ¡whisky!»

La revista *Elle* da, luego de esta introducción, una serie de consejos que se resumen en la frase final de la nota, una importante declaración sobre la filosofía del idiota contemporáneo: «Recuerda que al final, lo que cuenta es divertirse mientras haces lo que te gusta».

Las poses y las expresiones no surgen de artículos de revistas, y resulta un desafío para los estudiosos desentrañar el por qué de la v de la victoria en una gran cantidad de fotos de adolescentes, especialmente entre las japonesas. Probablemente muchas de las retratadas desconozcan el significado de lo que están haciendo, pero resulta muy interesante que se trate de un signo convencional, que al menos desde tiempos bizantinos, con los gestos normalizados del Cristo pantócrator, no se usaba.

La sonrisa es el rasgo capital del retrato amateur. Sobre ella, otra publicación explica: «Sonríe sinceramente. Para hacer una sonrisa que parezca real, no debes esforzarte. Si te sientes feliz, solo piensa en lo feliz que eres y sonríe. Si en realidad no te sientes feliz, pero quieres un *selfie* donde luzcas alegre, relájate y piensa en algo que te agrade. Respira profundamente y deja que salgan los buenos sentimientos. Piensa en alguien que te haga feliz e imagínate que le sonríes».

Estar feliz, ser feliz y aparentar felicidad son necesariamente lo mismo en el mundo de la representación, y por eso las recomen-

daciones no son tontas, aunque sean esencialmente horribles: no hay que hacer caso de dolores pasajeros, sino tratar de dejar registradas imágenes buenas y alegres, porque ellas nos ayudarán, en el futuro, a aprobar nuestra vida, nuestras decisiones, los caminos elegidos, de manera de evitar los papelones de la depresión y el suicidio.

Pero, en realidad, la sonrisa de la selfie pertenece a un código del pasado. Nació con la fotografía amateur de Kodak, con la instantánea de Polaroid, y respondía a la misma economía de consumo: había suficiente abundancia como para «capturar el momento», pero no se podía tomar demasiadas fotografías, de modo que los momentos se reducían solo a los buenos. Ahora se multiplican infinitamente, aunque, de todas maneras, los malos están prohibidos. Pero ahora no se trata solo de sonrisas, sino también de pucheros, de *ugly faces*, y de fotos durante la recuperación de una fractura o durante la administración de quimioterapia, algo peligrosamente cercano a un mal momento.

Las fotos de los torturadores estadounidenses de Abu Ghraib marcan un giro en la instantánea de buenos momentos. Los asesinos y torturadores han fotografiado sus crímenes, en particular los nazis, pero son escasas las muestras de alegría por parte de los perpetradores. En otros casos, como durante la dictadura uruguaya, algunas fotos de torturas se tomaron en secreto, con fines de denuncia. Las fotos de los torturadores de Abu Ghraib son notables porque siguen la pauta del buen momento, al tiempo que muestran uno malo.

Los fotógrafos y los modelos sonrientes simplemente no reconocen que haya allí una mostración de nada malo. Muchas personas, ante estas fotos de baja calidad que diseccionan la mentalidad demoníaca del idiota medio, tomaron conciencia por primera vez de que el momento feliz es siempre una ficción dependiente del punto de vista. De forma brutal, son fotos que educan a los no profesionales sobre la fotografía.

Las fotos de recuperación de enfermedades o accidentes graves son ya un género. Representan un intento de subir el valor de la fotografía, de imponerle alguna clase de contenido valioso, pero siguen la estrategia del buen momento, en tanto representan un final feliz. De alguna manera empiezan a pedirle a la fotografía que refleje un proceso y no un momento. Una persona agotada por un tratamiento, internada en un hospital, manipulada por los médicos difícilmente esté pasando un buen momento. Sin embargo, se entiende que sí lo es, ya que representa la superación de uno malo.

La vieja seriedad representaba roles familiares y profesionales; la cultura *kodak* mostró una sociedad familiar, adicta al bizcochuelo, que quería convencerse de su felicidad: mostraba estados. Estamos en proceso hacia una disolución general de lo que puede mostrar la fotografía, aplastada por su propio peso intrascendente. Como siempre, la salvación, si viene, vendrá por el arte, del ojo y de la mano de los grandes fotógrafos que, más allá del artificio casero, van a seguir produciendo. ☞



58° Premio Nacional de Artes Visuales “Linda Kohen”

**Inscripciones:
10 y 11 de Julio de 2018**

Bases en cultura.mec.gub.uy
Consultas: artesvisuales.dnc@mec.gub.uy



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.