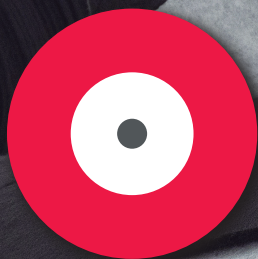


15
años



La Pupila

FIC FONDOS DE
INCENTIVO
CULTURAL

#ConectamosCultura

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 66, JUNIO 2023
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 130.º aniversario.

SUMARIO >

- 1 Para poner al día los métodos de análisis de la crítica
- 6 La sastrería, la familia, el arte y la violencia
Entrevista a Gerardo Goldwasser
- 15 Rechazo y censura en la trayectoria artística de Débora Arango
- 20 Historiografía y museografía en el Museo Nacional de Artes Visuales
- 24 El mundo como laberinto
- 30 Sumergidos en la inmersión I

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 66, JUNIO 2023

www.revistalapupila.com

Foto de tapa: Gerardo Goldwasser. *Persona*, 2022. Pabellón de Uruguay, 59.º Bienal de Venecia. Foto: Filippo Rossi.



STAFF / Colaboran en este número

María Magdalena Cerantes (Montevideo, 1983). Licenciada en Artes Plásticas y Visuales por el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (Uruguay), especialización en pintura y escultura. Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (España). Ha realizado sus prácticas de maestría en el departamento de Registro y Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Arte de Cataluña (España).

Carolina Porley (Montevideo, 1979). Es profesora de Historia (IPA), licenciada en Comunicación (ORT) y magíster en Historia, Arte y Patrimonio (Universidad de Montevideo). Como periodista ha trabajado en radios, en el diario *El Observador* y en el semanario *Brecha*. En 2014 publicó *Más allá del titular: discursos y propuestas en el debate educativo* (Estuario-Brecha). Ejerce como docente de Historia del Arte en bachillerato, a nivel de grado (Universidad Católica) y posgrado (Universidad CLAEH).

Francisco Jarauta. Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Ha sido vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid y actualmente es miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Forma parte del Comité Científico de Iride, Experimenta, Pluriverso.

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

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Óscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). www.revistalapupila.com
Diseño y armado: 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, MUSEO GURVICH, 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, DIANA SARAVIA CONTEMPORARY ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA.

Para poner al día los métodos de análisis de la crítica

En julio de 1977, el crítico de arte Jorge Abbondanza (Montevideo, 1936-2020) publicaba este artículo en el número 1 de *Revista Cinemateca*. En ese texto, escrito desde las fronteras del lenguaje periodístico y del ensayo breve, se enuncian las causas y consecuencias de los procedimientos y quehaceres de la crítica especializada de entonces. Aunque encarado fundamentalmente desde la crítica cinematográfica, Abbondanza ilumina otras áreas de la producción crítica y dispara algunas reflexiones en torno a la «mirada balconera» que ya se venía afianzando hace 46 años. Una mirada que preanunciaba el fin de las antiguas oposiciones entre arte y mercado.

En esta época, en la cual la industria del cine, de las letras y de las artes visuales empaqueta sus productos bajo los fulgores de imágenes en alta definición, aquel texto –que hoy compartimos y que fuera escrito hace casi medio siglo– resulta premonitorio de las secuelas de una crítica complaciente, habida cuenta de otras razones fundadas en la gestión cultural, la educación y la ilustración de sus ciudadanos.

«La civilización democrática solo lo es si hace del lenguaje de la imagen una invitación a la reflexión crítica y no una invitación a la hipnosis.»

Umberto Eco

JORGE ABBONDANZA

Aunque poca gente lo sepa, en el Uruguay el cine atrae más público que el fútbol. Ese imán puede explicarse, en parte, por la amenidad y las posibilidades de evasión que suele ofrecer una película, pero también puede entenderse por el múltiple respaldo promocional del que disfruta. Un perfil muy conocido de esa promoción consiste en la publicidad comercial, ventaja que siempre acompaña al poderío industrial y que resulta un fenómeno tan internacional como el del público que acude masivamente para pasar el rato. Pero otro perfil –menos rumboso, más selectivo, aunque igualmente tenaz– consiste en la labor de la crítica, lo que ya es un rasgo local difícilmente aplicable a otros países menos favorecidos por los desvelos culturales en torno al cine.

Entendida con la amplitud, la puntualidad, el eruditismo, el celo profesional y la honestidad que en sus mejores momentos caracterizaron a la crítica cinematográfica en el Uruguay, esa faena de juzgar abarcó (y todavía abarca, en alguna medida) menesteres más variados que la seca opinión sobre un filme. Nada escapa al buen ojo, el buen archivo y la buena memoria de un buen crítico. Pero en su quehacer específico, al determinar si una película es o no valiosa, ese crítico revela, asimismo, con qué minucia puede explorar un lenguaje formal, encontrarle antecedentes, descubrir sus resortes internos

y compararlos con los de algún otro realizador mientras establece los grados de expansión y franqueza a que ha llegado el nuevo cine norteamericano, las sorpresas de estilo o sustancia que ofrece el nuevo cine español, los extremos de refinamiento visual que ostenta mucho producto comercial francés.

El crítico sabe hacer eso y algunas otras cosas, en el mejor de los casos, llegando a fijar los alcances significativos de una temática, la relación entre esa fuerza expresiva y la circunstancia (social, política, económica) que vive el país de origen; la fecundidad que deriva del contacto entre las ideas del mejor cine de hoy y el público que las asimila; los avances de madurez hacia una densidad novelística y una hondura de sugerencias en ciertos creadores de la estirpe de Losey, Bergman, Tarkovski o Antonioni; las variadas presiones (un aparato industrial, un productor despótico) y la propia censura que pueden pesar sobre un filme y condicionarlo de tantas maneras.

Una forma de sensibilizar

El mérito de esa labor –como el de mucha tarea cultural bien entendida– consiste en reavivar la percepción de un público que, con el paso del tiempo, aprende a descubrir mejor los pliegues de un lenguaje y a razonar con más claridad el valor expresivo que pue-

de alcanzar cada uno de ellos, y logra ver así no solo un engranaje, sino la significación que persigue el mecanismo entero del relato cinematográfico una vez armado. El resultado de la prédica cumplida por el crítico se parece, entonces, a la sensibilización de un alumno de bellas artes, que comienza por advertir los rudimentos técnicos de la obra que contempla, consigue, luego, entender cómo están organizados esos trazos en función de una idea y descubre, por fin, la hermosura –valor más impalpable, menos sujeto a cálculos– que está más allá del esquema y constituye algo más que la suma de los elementos propuestos.

Como si hubiera querido obviar la falta de un cine propio, el Uruguay lanzó una estirpe de críticos que creció a partir de la tenacidad y el ingenio de los abuelos Arturo Despouey y José María Podestá en los años treinta. La oleada tuvo su expansión durante las tres décadas siguientes y logró varias cosas: formar una tradición

Klein, de Losey, por debajo de la maraña de su intriga, no ha sido acompañado por un esfuerzo similar para destacar a su masa de lectores o de oyentes la necesidad de reaccionar ante esos modelos con respuestas locales y la urgencia de asumir una conciencia cultural propia, capaz de ver en esas formas de creación superiores un perfil de comunidades más o menos lejanas, cuyos grados de sensibilidad, de necesidad de comunicación y de comprensión del fenómeno artístico son distintos de los nuestros.

Lo que ese lector y ese oyente deben saber es que una obra maestra tiene validez universal y que su condición mágica reside en ejercer el mismo poder de sugestión sobre cualquier hombre, por más alejado que viva de las condiciones en que habita o trabaja su creador. Pero, más allá de ese universalismo, cada obra maestra tiene rasgos propios –un grabado japonés no es igual que un óleo renacentista italiano–, y en esos rasgos es que emerge el contorno

La demostración puede encontrarse en las últimas tres décadas de pintura nacional, en las que, al margen de algún movimiento independiente que constituye la decorosa excepción, mucha notabilidad se lanzó a copiar modelos europeos y norteamericanos hasta poblar las galerías con símiles de Soulages, Poliakoff, Burri, Tàpies o Pollock. Poca gente levantó la voz contra esa triste dependencia.

de exigencia en dos generaciones de seguidores, formar un público lector capaz de mantenerse leal a esos rigores conceptuales y formar un clima de prestigio en torno a la cultura cinematográfica montevideana, que, en su época, fue uno de los reflejos del variado lustre cultural del país.

Mirado en perspectiva, ese clima resulta hoy brillante, pero también curiosamente enrarecido, como todo derivado de la alienación. Porque lo que escapó a ese empeñoso linaje crítico –algunos de cuyos sobrevivientes continúan todavía en actividad– fue el desapego de su función, el extranjerismo de su devoción filatélica, que durante tantos años ha estado absorta ante modelos de creación y peculiaridades expresivas emanados de centros superdesarrollados y remotos, ante cuyo influjo el observador uruguayo ha sido un satélite cultivado pero dócil, un cliente ideal.

El academicismo paralizante

En varios sentidos, tal como ha germinado la cultura cinematográfica en nuestro medio, el fenómeno asume los caracteres del academicismo con su típica desvinculación de la realidad circundante, con su esterilidad para ser aplicado a esa realidad, con su criterio de cenáculo y con la consecuencia de todo circuito cerrado: el de empezar y terminar en el mismo punto, sin un dinamismo útil ni una capacidad de marchar hacia adelante, aquejado por una falta de impulso regenerador que se adecúe a los tiempos que vive y sea capaz de romper una membrana aislante que ha ido empañándose a medida que pasa el tiempo.

La misma cualidad paralizante del academicismo ha atrapado a los críticos, cuyo empeño en destacar los méritos ocultos de *Escenas de la vida conyugal*, de Bergman, por detrás de una aparente letanía, o en subrayar el sentido humanista y trascendente de *El otro señor*

cultural de cada país, como una suerte de perdurable sello de origen. Está muy bien que el habitante de Roma conozca aquellos grabados japoneses, como es aconsejable que el japonés medio tenga acceso a una gran exhibición de pintura renacentista mediterránea. Lo desaconsejable es, en cambio, que el pensamiento del romano sea colonizado por aquella escuela de grabadores remotos y que se le proponga esa escuela como modelo de creación, cuando en verdad él dispone de otras fuentes de inspiración, otras tradiciones, otra conformación estética y otros apremios expresivos dictados por el medio en que vive y por sus lineamientos sociales, económicos, políticos e históricos.

Por ese camino deformante se llega a desvirtuar un medio cultural hasta lograr que sus raíces se desdibujen, desembocándose en un mestizaje de ideas que configura literalmente la alienación, estado en el que se imitan insensiblemente moldes de conducta, pensamiento y estilo que tienen escasa relación –si es que tienen alguna– con el medio en que se vive. Con una mansedumbre estremecedora, el uruguayo culto asumió ciertas reacciones del arte europeo y norteamericano como si fueran propias, olvidando que esas reacciones obedecían al sedimento de terror dejado por una guerra (que borró las imágenes y las formas de la pintura hasta desembocar en el informalismo) o respondían a los sobresaltos del temor atómico (que crispó a la literatura teatral hasta el extremo enloquecido del absurdo), olvidando que el Uruguay no había padecido la guerra y contemplaba las eventualidades de esa hecatombe nuclear con la suficiente distancia como para preservar su tranquilidad de espíritu.

Los productos importados

A estas alturas uno se pregunta en qué medida puede participarse de un fenómeno artístico como la pintura informalista o el



Manuel Espínola Gómez e Hilda López, circa 1977.

teatro del absurdo si al mismo tiempo no se participa de las causas que los promovieron: la respuesta es que aquella medida es escasa, aproximativa, imitativa, casi parodial, para contempladores que reciben (y aplauden) la obra como un producto importado. El caso no sería de vida o muerte si no fuera por que el uruguayo va más allá de esa admiración complaciente y legataria: quiere convertirse en hermano gemelo de esos ejemplos que le llegan de lejos. La demostración puede encontrarse en las últimas tres décadas de pintura nacional, en las que, al margen de algún movimiento independiente que constituye la decorosa excepción, mucha notabilidad se lanzó a copiar modelos europeos y norteamericanos hasta poblar las galerías con símiles de Soulages, Poliakoff, Burri, Tàpies o Pollock. Poca gente levantó la voz contra esa triste dependencia.

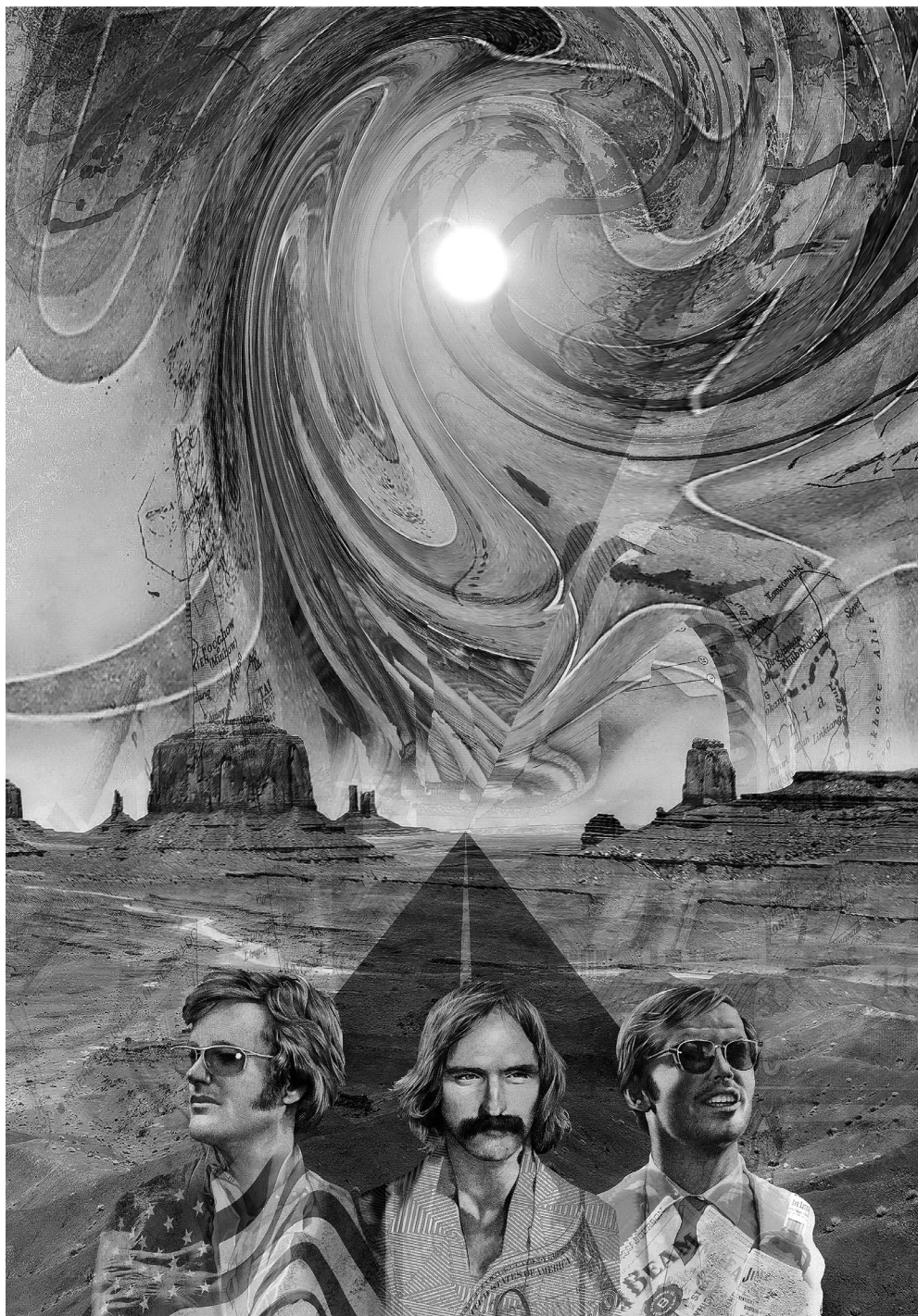
Si uno contempla ciertas etapas del cine, si contempla en el Río de la Plata cierto tipo de teatro comercial bien hecho, nutrido invariablemente de dramitas de cuño anglosajón o francés, puede estar en condiciones de apreciar hasta dónde el trabajo artístico de esta región de América sigue encadenado –en estado casi hipnótico– a las propuestas que llegan ya coaguladas desde lejos. Lo que esa hipnosis impide es que el hombre común de estos países pierda un respeto casi mítico por esos artículos de importación y adquiera un respeto legítimo por manifestaciones creativas que le son más próximas, aunque no le lleguen envueltas en la aureola de prestigio del hemisferio norte.

Lo que no tiene mucho sentido es que ese hombre se sienta a mirar *Barbarroja*, de Kurosawa, o *Una mujer dulce*, de Bresson, sin

advertir que la fábula evocativa de *Barbarroja* atrae la atención de un creador porque en su país muchos otros problemas ya están resueltos, que el misticismo de *Una mujer dulce* es el pretexto de una labor de Bresson porque la decantada tradición cultural de su país le permite ascender hasta ese nivel expresivo, segura de comunicarse desde tales alturas con el público que lo rodea. Lo que le falta advertir a ese hombre son dos cosas: que la respuesta de su país a esos ejemplos de creación debería tener otra forma y otra sustancia, condicionadas por la atmósfera, las necesidades, las urgencias y los grados de comprensión propios de él, y que es necesario que dicha respuesta tenga lugar algún día, de modo que ese hombre tome confianza en su identidad cultural y no crea que las manifestaciones locales del arte deben limitarse al nativismo folklórico o al sainete. Los críticos tienen parte de culpa en que no lo haya advertido.

Una exquisita observación

Es que durante largo tiempo estuvieron sumergidos en el bizantinismo, dedicando buena parte de sus reseñas a la exquisita observación del estilo sin levantar vuelo sobre ese pormenor para adquirir una visión más plena y totalizadora del hecho estudiado. Han sido (hemos sido) cómplices del mito, aceptando la seducción de *Perdidos en la noche* o *Espantapájaros*, que eran historias sentimentales e inconducentes, porque, en un caso, estaban Hoffman y Voight y, en el otro, Hackman y Pacino o quizás porque, en ambos casos, la brisa de compadecimiento por los vagabundos estaba asutamente condimentada de aventura y escándalo. Gran parte de los



Dennis Hopper. *Busco mi destino* (*Easy Rider*), 1969.

críticos locales aplaudió ese par de filmes (como aplaudió también *Busco mi destino* o *Falso ídolo*), pero no dijo una palabra sobre la habilidosa sustitución de mitos que estaba operando Hollywood con un ojo puesto en la boletería y el otro también. El viejo mito de la corbata y el pelo engominado abría la puerta al flamante mito de pantalones vaqueros, melena larga y conducta anárquica.

Otras áreas de actividad

Si el notable derroche de energías intelectuales que el crítico de cine ha dedicado a su función se hubiera aplicado a otros terrenos de la actividad artística poblados –eso sí– por el esfuerzo mancomunado de talentos nacionales, como el teatro, la plástica, aun la música, probablemente esos terrenos tendrían hoy un grado de

expansión bastante mayor. Porque la crítica de cine no solo abrió los ojos del hombre común, sino que promovió un reconocimiento de la jerarquía y convirtió en nombres famosos a Hitchcock, Buñuel, Welles, Resnais o Godard, que sin su apoyo serían apellidos desconocidos para el espectador medio.

Enfrentado a esa labor dignificadora, uno piensa el beneficio que otra tarea equivalente pudo otorgar al teatro o la plástica de este país, que nunca disfrutaron de un nivel de crítica tan perseverante, observadora e informada como ha sido la cinematográfica. En las dos áreas hay creadores de nivel internacional, pero sus nombres (Langsner, Grasso, Espínola Gómez, Curi, Gamarra, Hilda López) no han trascendido más allá de un circuito de entendidos o aficionados, en buena parte porque no hubo un poderoso movimiento crítico capaz de en-

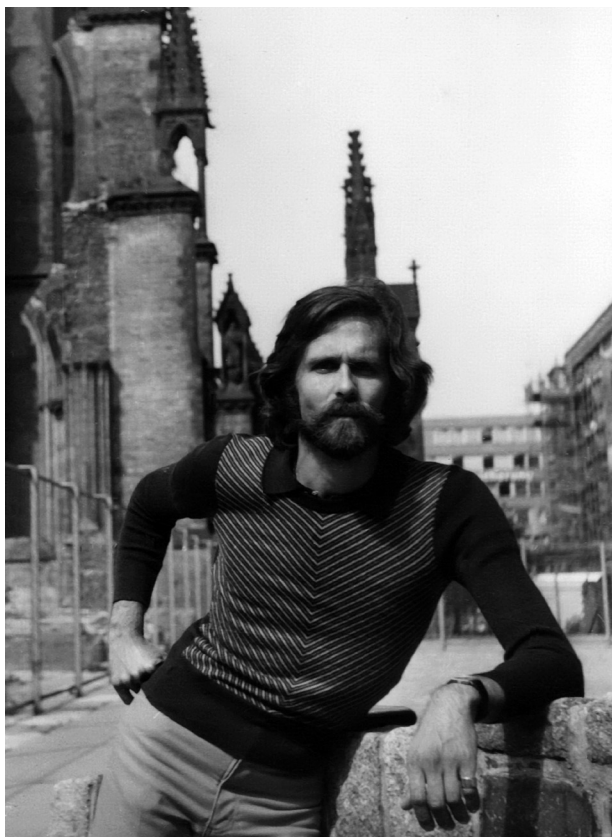
sanchar ese cerco hasta lograr para semejante grupo de primera línea lo que suele llamarse *consagración popular*. De cinco diarios montevideanos, solo dos mantienen una sección permanente de crítica de artes plásticas, y en ninguno de ellos la crítica teatral se acerca al destaque y la amplitud que cubre la de cine. Sin embargo, el medio escénico montevideano ha dado heroicas pruebas de energía vital y hasta de nobleza en su empeñosa búsqueda de la calidad: durante 25 años ha sido un instrumento de difusión cultural que, en gran medida, prosperó y se mantuvo en pie sin otro respaldo que el de sus propios ingresos de boletería, casi siempre azarosos y a menudo escasos.

También es insólito el ritmo de actividad plástica, en una ciudad donde el número de exposiciones simultáneas nunca baja de 30, renovables cada cinco, diez o 15 días en todos los casos. En ese aluvión surgen permanentemente valores nuevos –una copiosa generación de dibujantes jóvenes, un repentino auge de la tapicería, en estos últimos años– junto a las muestras de artistas notorios y veteranos. Pero dicha vitalidad nunca ha tenido el respaldo de un medio crítico fuerte y respetado como el cinematográfico.

El perfil se distorsiona. Así, la otra paradoja del panorama cultural uruguayo consiste en que la crítica sea más débil donde el aporte de talentos nacionales es mayor. Y, entonces, tal como está calibrado hoy el esfuerzo crítico, contribuye, como tantos otros elementos, a la distorsión de la fisonomía cultural del país: se ignoran o confunden los valores, se promueve lo accesorio y se olvida lo esencial.


Si se toma como índice al nuevo cine norteamericano, cuyo volumen, importancia y brío renovador constituyen un fenómeno de la industria del entretenimiento tan fecundo, que convierten esa escuela en un hecho de alcance y peso cultural, puede advertirse que las creaciones trascendentes –aquellas que se cargan de sugereancia y sentido iluminador ante el público de cualquier latitud– son escasas. No hay muchos ejemplos como *Atrapado sin salida*, de Milos Forman, dentro de cuya historia de hospital de locos corre por transparencia una alusión a la suerte del individuo inmerso en una sociedad desnaturalizada al valor de la lucidez y a las presiones que ejerce esa sociedad para abatirla.

Abundan, en cambio, los ejemplos de un cine atrayente y hasta intrépido, pero menor, cuyas connotaciones no van más allá del medio en el cual se las ubica. A esa categoría de importancia limitada pertenecen desde las comedias policiales con entrelínea sabrosa (*Los delincuentes*, de Robert Altman) y los dramas de boxeo poderosamente narrados (*Ciudad dorada*, de John Huston) hasta los panoramas sociales trenzados con un itinerario sentimental (*Nuestros años felices*, de Sydney Pollack) y la violencia de un cuadro doméstico vetado de referencias psicológicas (*Las familias del odio*, de Richard C. Sarafian).



Jorge Abbondanza en Hamburgo, el 10 de julio de 1973. Foto: Enrique Silveira.

Una herramienta útil

En ese nivel, y entendiendo que el arte opera como un espejo ennoblecedor para el individuo que lo contempla, el cine no ayuda a vivir mejor al individuo de este país, puesto que no colabora para que conozca y entienda más el mundo propio, el que lo rodea y en el que se inscriben sus experiencias directas, sus contactos humanos, sus satisfacciones y padecimientos y la compleja red de conexiones sociales que facilitan o condicionan su desarrollo. Eso es lo que el crítico cinematográfico debería entender si quiere llevar a sus últimas consecuencias un papel útil a la comunidad, si pretende enseñar a quien lo lee o lo escucha la diferencia entre lo pasajero y lo perdurable, la distancia que separa al pasatiempo de la revelación dramática, el trecho que va desde la sensación grata a la experiencia dignificadora. Solo así, la hipertrofia que –para bien o para mal– ha sufrido durante tanto tiempo la crítica de cine en nuestro medio se convertirá en una herramienta de verdadera utilidad para beneficios de todos. 

**el
monitor
plástico**
de Pincho Casanova

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

todas las entrevistas
en el archivo online:
elmonitorplastico.com

Itaú Fundación

LOGO



Sin título, 1999. Patrones de fieltro negro y escalones de hierro, 180x70x15 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo. Foto: Eduardo Baldizán, *Vaivén*, 2017.

La sastrería, la familia, el arte y la violencia

La construcción del lenguaje de Gerardo Goldwasser (Montevideo, 1961) es singular. La incidencia de su herencia familiar es relevante: la historia de su abuelo, que se salvó del campo de concentración de Buchenwald por su oficio de sastre –oficio que luego continuarían su padre y su tío–, fue determinante en su obra. Desde la década de los 80 trabaja a partir de los manuales de sastrería que utilizó su abuelo en Alemania para consolidar un lenguaje pautado por la densidad conceptual, la austeridad y la contundencia formal. Recientemente nos representó en la Bienal de Venecia con una instalación que tituló *Personas*, con la curaduría de Pablo Uribe y Laura Malosetti, que despertó atención y múltiples repercusiones a partir de una obra rigurosa con connotaciones que refieren a la visualización del control social y a la fragilidad humana.

GERARDO MANTERO

—Comencemos por la etapa formativa. ¿Cuánto influyeron la Facultad de Arquitectura y el taller de Nelson Ramos?

—Influyeron bastante, principalmente el taller de Nelson, porque, si bien actualmente estoy en la Facultad como docente en la licenciatura, lo cierto es que no seguí la carrera. Tenía ganas de seguirla, pero en aquel entonces ya andaba trabajando en arte y diseño. En cuanto al taller de Nelson, yo siempre reconozco que fue muy importante, no solamente por Nelson, sino también por la época en que me tocó estar ahí, por el ochenta y pico; con mis compañeros, los músicos Guillermo Peluffo y Pedro Dalton (de Buenos Muchachos), hacíamos unas cosas muy lindas, que eran como unos ejercicios de mesa, y fue lindo compartir con ellos, que venían de otro lugar, más las experiencias que proponía Nelson. Fue una etapa muy interesante.

—Ramos trabajaba el tema de la instalación, así como el tratamiento de los objetos. De alguna manera, eso se exterioriza en tu trabajo.

—Sí, Nelson tenía épocas en su proyecto artístico muy fuertes. En los sesenta tenía la serie de dibujos aquellos impresionantes, básicamente en blanco y negro. Yo creo que su gran obra empieza con los dibujos y pasa por las instalaciones, también por la pintura, por supuesto. Y también por la docencia, porque todos esos escenarios de trabajo los transmitía de una manera muy interesante a todo el taller. No era de esos talleres en los que se bajaba una línea que había que seguir de manera exclusiva, sino que se nutría de varias fuentes. En aquellos tiempos en que yo iba, habían incorporado clases de historia y los profesores traían materiales de historia para trabajar.

—Sí, el mejor docente es el que te da herramientas, más que el que te incita a que sigas sus preferencias estéticas.

—Sí, incluso, Nelson –cariñosamente lo digo– no era un tipo fácil, y era muy interesante esa parte de él. Era de una gran honestidad, cuando él pensaba que la cosa no funcionaba, te lo decía sin pelos en la lengua. A veces echaba gente, y la gente, después, volvía. Eso era bastante curioso, bastante cómico, pero te da la pauta de que lo valoraban.

—En tu caso, es muy singular la importancia que tiene la relación con tu familia y con el oficio de la sastrería de tu abuelo y de tu padre en la construcción posterior de tu lenguaje. ¿Cómo se fue dando ese proceso?

—Yo tenía un pequeño estudio en la planta alta de la sastrería de la casa de mis abuelos, donde trabajaban mi abuelo, mi viejo y dos tíos, que también eran todos sastres, y un día mi viejo encontró los manuales de sastrería que utilizó mi abuelo en Alemania, en el campo de concentración de Buchenwald, los 16 días que estuvo ahí confeccionando los uniformes nazis –incluso hizo participar a algunos compañeros, haciéndolos pasar por sastres, para que estuvieran en mejores condiciones–. Entonces, un día empecé a estudiar estos dos manuales y hasta el día de hoy son materia prima con la que laburo.

—¿Tu abuelo se salvó a por su oficio?

—Sí, se salvó por eso. Pero también por la visión de tramitar los papeles de una agencia de ayuda cuando vio que la cosa se venía. Yo siempre comento que cuando llegaron los papeles tuvo la suerte de



que les dieron bolilla, ¿no? Cuando llegaron esos papeles le dijeron que se podía ir. Por supuesto, con todo tipo de amenazas: «No hable», «Tenga mucho cuidado», «Nosotros estamos en todos lados» y todo ese tipo de mensajes.

—En el glosario del catálogo se menciona a Hugo Ferdinand Boss, un gran modisto de la República de Weimar que confeccionaba uniformes con la licencia del Reich para las tropas del Partido Nacionalsocialista. En el caso del diseño de los uniformes del Tercer Reich, era muy refinado para uniformes de guerra, que simbolizan el imperio y el poder. Desde la vestimenta se expresa mucho.

—Sí, y esto que comentás de la perfección, el poder y la violencia te lo uno con los 16 días que estuvo mi abuelo en el campo de concentración. Siempre me imaginé un día de trabajo de él allí, errándole, equivocándose... Porque, dentro de la sastrería, los errores durante

las pruebas hasta que quedan las indumentarias son muy comunes. Pero siempre me quedo pensando eso: qué hubiera sucedido si esa prueba no era concebida como tal.

—Vos trabajaste conceptualmente el tema de la vestimenta y su connotación referida a la moda, el control y la sociedad de consumo.

—No sé si tanto con la moda. Alrededor del 85 en adelante, que fue cuando comencé a trabajar en nuestros manuales, intenté un poco vincular tres escenarios de trabajo. Uno, que era la sastrería; otro, que era, modestamente, el arte, y también el de la violencia. Entonces, entre esos tres escenarios de trabajo empecé a entrecruzar posibilidades y ahí, digamos, se incorpora mi familia, mi viejo y mi tío, que empiezan a participar en la construcción de las instalaciones, en la confección de las partes de las mesas de corte, un montón de estrategias de trabajo que íbamos haciendo juntos.

Gerardo Goldwasser. *Persona*, 2022. Pabellón de Uruguay, 59.º Bienal de Venecia. Foto: Filippo Rossi.



—¿Cómo se vincula el tema de la violencia con tu obra?

—En primer lugar, yo comencé a trabajar los proyectos de arte cuando salíamos de la dictadura, entonces se dieron puntos de coincidencia con lo que estaba pasando acá. En el momento en que yo me entero, por los relatos de mi padre y de mi tío y por todo lo que había pasado con mi abuelo y todo lo que habían tratado de hacer para salir de Alemania, me doy cuenta de que estamos acá de casualidad, porque, por ejemplo, mi viejo recibió esos papeles de salida del campo, se tomó un taxi y se los llevó a mi abuelo. Antes de subir al taxi —era un día de lluvia, tenía 14 años—, de la emoción se puso los papeles entre las ropas, así nomás. De repente, se le dio por mirar y vio que estaban en el suelo. Si arrancaba el taxi y se iba, los perdía para siempre. También hay mucha violencia en el hecho de que mi abuelo tuviera que confeccionar los uniformes nazis para sobrevivir, para salvar a su familia... Hay muchos escenarios de violencia que yo he tratado de ir leyendo.

—En el oficio de la sastrería existe una regla: «Máximo rendimiento, mínimo desperdicio». Eso tiene mucho que ver con la capacidad de síntesis, ese tema tan importante en el arte que es sacar lo que sobra.

—En realidad, no sé si lo dije yo eso, creo que lo dijo Laura Malosetti en el catálogo de la bienal, pero es verdad. Salió de las conversaciones que tuvimos cuando preparamos el proyecto para la bienal, pero también sale de trabajar con las etapas intermedias de la sastrería, que, justamente, son la utilización del rendimiento de la materia prima al extremo.

—¿A qué te referís con «etapas intermedias»?

—Por ejemplo, la preparación de las mesas de corte, la ubicación de los patrones, para que toda la cantidad de metros de tela esté correctamente utilizada. Igual, los desperdicios yo también los he utilizado en términos de algunos dispositivos. Viene también de entender un



Homenaje a Akira Kurosawa, 2001. Patrones de fieltro negro y prisma de madera, 200x30x30 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo. Foto: Rafael Lejtregger, exposición *Vaivén*, 2017.

poco lo que vos decís, que es verdad y en parte soy muy cercano a esa idea, de identificar las cosas que tienen un potencial y llevarlas adelante. Y creo que esa cuestión del rendimiento del material es una de ellas.

—¿Cómo trabaja un sastre? Primero diseña, boceta...

—Primero, toma medidas, tiene una lista de medidas. Después, pasa a la mesa, construye los moldes —generalmente de papel—, que van a probarse a los distintos sectores del cuerpo, se ajustan nuevamente; después eso se pasa a la tela que se vaya a utilizar o el soporte. Sobre todo, el paño, lo que sea.

—Pero hay una etapa de diseño, no podés partir de la nada.

—No, claro. Te digo esto porque, en realidad, lo que recuerdo de mi padre era que, como su profesión fue pasando de generación [en generación], utilizaba los moldes que ya había hecho mi abuelo. Entonces, nunca lo veía preparando un modelo, por así decir; era transportar directamente, pero es un poco lo que vos decís. Toda esa etapa se ve que la hizo mi abuelo, pero yo era muy chiquito. A mí lo que más me interesa de todo ese trabajo es que está vinculado a los cuerpos, hay toda una construcción de un trabajo a escala humana. Yo suelo trabajar con moldes a medida, salvo en la bienal, por temas de la instalación y del espacio, pero, generalmente, se trabaja con los moldes de escala 1:1.

—Las características de tu lenguaje se basan en una gran austeridad y densidad conceptual. No existe ningún regodeo con cierto virtuosismo.

—Tal cual. Esa es una cuestión que siempre controlo. En realidad, en mis proyectos, la parte protagonista es el oficio y mi familia. Y yo voy ahí, medio desapercibido, pero lo cierto es que los protagonistas son ellos. No es una cuestión de decirlo por quedar bien. Desde que comencé, poco antes de la década del 90, trabajé con herramientas que eran de mi familia, me quedé con todo lo que pude rescatar de ellos. Antes de empezar con el tema de la sastrería, yo dibujaba de otra manera, me acuerdo de que la sastrería me permitió, entre otras cosas, plantear el dibujo de una manera mucho más instrumental, sin la pretensión de hacerme el dibujante o algo así.

—¿Cómo fue el proceso que derivó en presentarte al concurso que define la representación de la bienal?

—En realidad, me llamó Pablo Uribe y me preguntó si me interesaba que él fuera el curador para que armáramos un equipo: yo artista, él curador. Luego invitó a Laura Malosetti para formar una dupla curatorial.

—¿Ya tenías la idea?

—La idea fue, básicamente, tratar de llevar parte de algunas obras que yo había realizado en estos años y otra parte más específica para el pabellón. Yo llevé lo más transportable y del resto se encargó la organización. El montaje era un taller de sastrería, prácticamente, llevamos montajista, fotógrafo... El catálogo se imprimió allá, también. Y toda la etapa de montaje fue muy parecida a lo que ocurre en un taller de sastrería, hasta que se empezaron a construir los objetos, porque teníamos que colocar toda la parte de patronaje y después enrollarlo. Llevamos unos dispositivos para enrollar, unas máquinas que construimos acá.

—¿A qué le llamás «patronaje»?

—En los rollos, que están inspirados en las mesas de corte, los patrones son de uniformes, entonces, como eran 18 rollos, teníamos varias vueltas de patrones que terminaban en un rollo, seguían en otro y seguían en otro.

—Que son los espacios en blanco que aparecen.

—Claro, que son los patrones de entretela, esa térmica que se pega con la plancha.

—¿Y cómo se fue dando el trabajo con los curadores?

—Fue un trabajo muy lindo, de más de un año. Como Pablo ya había participado en la bienal años atrás, cuando me llamó me dijo que, si bien faltaba bastante para que salieran las bases, sería interesante empezar a trabajar cuanto antes, para que cuando efectivamente saliesen tuviéramos algo ya preparado. Fueron reuniones —pandemia mediante—, reuniones con Pablo y con Laura... Laura pudo venir a Montevideo, a Playa Verde, en un par de oportunidades. Pablo conoce mi trabajo, prácticamente somos de la misma generación, expusimos juntos varias veces. Y Laura conocía mi trabajo, pero no habíamos trabajado nunca. Fue muy bueno el intercambio que se dio.



«Misure dirette», *Persona*, 2022. Performance con el sastre Demis Marin. Pabellón de Uruguay, 59.ª Bienal de Venecia. Foto: Filippo Rossi.

—Me decías que todo el trabajo de producción y puesta en escena se hace allá, por eso tuvieron que ir dos meses antes. ¿El montajista viajó con ustedes, aparte de los curadores?

—Sí, nosotros llevábamos un montajista de Montevideo, que estuvo durante el período de montaje. Niklaus [Strobel], que trabaja en los montajes acá en Montevideo, en las exposiciones, tiene mucha experiencia en resolver, porque es una persona acostumbrada a trabajos de arquitectura en los que hay que resolver dificultades. Tuvimos que alquilar andamios, montar el sistema de rodamientos en los andamios, hacer pruebas y varias cosas más. Fue un trabajo enorme de montaje. Tuvimos que coordinar la producción, la llegada del material al pabellón. Recibimos primero muestras del material que se iba a hacer, para probar. También hicimos en Montevideo un prototipo de una de las bobinas en el Centro de Artes Escénicas. Lo hicimos con un material similar, no era el mismo, pero para ver temas de tamaño, estabilidad y probar también la máquina de enrollar que llevamos.

—¿Cómo resolvieron las conexiones con quien fabrica la tela?

—Para la tela, además de los fondos del ministerio, tuvimos apoyos particulares. Y uno de esos apoyos era la tienda Magma, que tiene vínculos, justamente, en la ciudad de Prato, que es una ciudad muy característica de telas, y ellos se encargaron de todo eso e incluso apoyaron toda la instalación, no solamente la parte económica, sino toda la parte técnica. Estuvimos en contacto con ellos y fue muy bueno.

—¿Qué te dejó la interrelación con el público, con todo ese mundo que se mueve en ese evento tan importante?

—Hubo mucho contacto con el público, ya que, al igual que todos los pabellones, trabajamos con una agencia de prensa que nos coordinó alrededor de 200 notas televisivas y de prensa escrita a distintos países del mundo (entre ellos, Alemania, Estados Unidos, Italia). Había mucha interacción, el proyecto era muy bien recibido, incluso vos te das cuenta de que la gente se quedaba conversando, y no tenía por qué quedarse tanto rato. Así que la devolución fue muy buena, realmente; la relación con el público fue muy interesante.

—¿Interactuaste con otros artistas?

—Sí, tuve oportunidad de encontrarme con amigos que justo andaban por ahí, como Leandro Erlich; me encontré también con José Damasceno, que es un artista de Río de Janeiro con el que sigo en contacto; Francis Alÿs estaba justo en el pabellón de Bélgica, uno de mis artistas predilectos. Imaginate que pasaron cinco o seis mil personas, porque la exposición va desde abril a noviembre. Incluso, yo fui al cierre, con mi mujer y mis hijos, y estaba lleno. Parecía la inauguración. Creíamos que a esa altura iba a estar más floja la concurrencia, pero era tremendo.

—¿Te contactaron galerías?

—Sí, yo trabajo con una galería argentina.



«Misure dirette», *Persona*, 2022. *Performance* con el sastre Demis Marin. Pabellón de Uruguay, 59.º Bienal de Venecia. Foto: Filippo Rossi.

—¿Desde antes?

—Sí, justo habíamos empezado una relación a riesgo cuando nos presentamos al concurso. Igualmente, el galerista me había dicho que no me preocupara, que podíamos trabajar juntos, aunque no ganáramos. Casualmente quedamos seleccionados, así que se dio todo de la mejor manera.

—Tu obra no es fácil de vender, ¿no?

—En general, las cosas que he vendido son para afuera: San Pablo, Buenos Aires... Acá, muy poco.

—En tu propuesta, lo performático estuvo a cargo de un sastre que tomaba medidas en el pabellón.

—Que estuvo en Venecia. Sí, esa es una obra que también la tenía en carpeta, que nunca había tenido la oportunidad de hacerla y fue una suerte hacerla, porque primero hicimos un llamado y se presentó él solo. Lo conseguí a través de un contacto de una conocida allá, en Florencia, que estaba vinculada a la indumentaria. Me dijo que conocía a una persona que creía que nos iba a servir. Un tipo encantador, realmente. Un tipo de Mestre (de ahí, al ladito de Venecia) que tenía su pequeña sastrería. No hubo que explicarle nada. Me hizo dos o tres preguntas y listo. La gente estaba encantada con él. Hay muchas variables que hay que tener en cuenta, y también tuvimos una dosis de suerte. Por ejemplo, la fábrica de Prato, que nos hizo los rollos, enseguida tuvo que cerrar porque los rusos le cortaron el gas al comenzar la guerra. Incluso, cuando estábamos en el montaje habíamos manejado encargar algún rollo más, por si acaso, pero ya era demasiado tarde, porque habían cerrado.

—La *performance* consistía en que la gente iba, se paraba ante el espejo y el sastre le tomaba las medidas, ¿no?

—En realidad, se tomaba las medidas en cualquier lugar de la

instalación. Él te tomaba las medidas y te las daba en el papel, te las obsequiaba. Porque la obra —como lo explicaban Pablo y Laura— se trata de la contraposición de lo individual y lo masivo. Entonces, él, con ese gesto, rescataba la cuestión única de tu medida. Yo lo veía, también, como un recuerdo que se llevaba la gente, pero principalmente tenía ese enfoque. Eso es una cosa muy linda, porque él no solamente tomaba las medidas, sino que por momentos parecía el guía en sala. Iba y explicaba las mangas y todo.

—¿Por qué titulaste la muestra *Persona*?

—Entre todos acordamos que *Persona* era un título que hacía referencia a la presencia y al protagonismo de las personas dentro de todo lo que hacía al proyecto; es decir, era indudable que la persona iba a estar muy presente en muchas formas, desde las medidas a escala humana hasta el contraste del color de las ropas que vestían los visitantes con el blanco y negro de los trabajos exhibidos; era realmente así, la exposición tomaba color cuando las personas entraban con sus ropas de afuera y participaban, de alguna manera; el color en la exposición solamente lo ponía el público.

—Están presentes las mangas, que aluden a la ausencia de la persona.

—Cierto, y además me parece que toda la exposición supone un recorrido en las distintas etapas de confección, por ejemplo, el probador es el espejo, las mangas son la etapa de confección final, los rollos son las mesas de corte, son la etapa de preparación... También había una regla; es decir, la persona está por todos lados. Y otra cosa linda que hicimos —a instancias de Pablo— fue armar un Instagram con el glosario y vincularlo con cosas de Venecia, por ejemplo, las proporciones con obras de Miguel Ángel que encontramos por ahí o la medida de una pizza. Digamos que empezamos a abrir un poco los significados. Fue interesante para nosotros, no solamente por



El saludo, 2010-2022. Ochenta y cinco mangas confeccionadas en paño, Museo Juan Manuel Blanes. Foto: Rafael Lejtregger.

cuestiones de dinero, que la fabricación de la instalación en Italia tuviera una relación con la ciudad, ¿no? Que todo eso se transportara en los barcos...

—Es muy singular ver el intenso tráfico que se realiza en el agua.

—Es maravilloso. Hay barcos enormes, pero todos tienen su lanchita y los pibes jóvenes hacen carreras de lanchas, como acá hacen con las motos.

—En el premio, ¿cuál es la cifra para el montaje de la obra en la bienal?

—Nos dieron 2.300.000 pesos. En aquel momento, serían casi cincuenta mil dólares.

—¿En esa cifra están incorporados los pagos para el artista y los curadores?

—Sí, con ese monto tenías que hacer todo. A diferencia de otros pabellones, que tenían dos millones de euros. Siempre lo conversá-

Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 135 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 15 años de La Pupila.

**mosca**
GRÁFICAMOSCA



Gerardo Goldwasser.

bamos allá en Venecia, a nosotros si nos hubieran dado el triple no nos cambiaba, o sea, ese dinero nos significó hacer lo que queríamos hacer, no íbamos a cambiar la obra. Todos tuvieron salario. El artista, el curador, el montajista, el fotógrafo que viajó, todos tuvieron su remuneración. Obviamente, que hubo que hacer una planilla de gastos. Es decir, más allá de que había otros pabellones con presupuestos muy superiores, para nosotros fue más que suficiente. En muchas conversaciones con Laura, ella le daba mucho énfasis a la economía de recursos como un aspecto diferencial y yo siempre le agregaba el matiz de que, para mí, el tema de los recursos cuando más sobresale es, justamente, cuando no están bien colocados. Por ejemplo, en el pabellón de Italia se había invertido cerca de dos o tres millones de euros, pero –más allá de que mucha gente criticaba eso– para mí estaban bien invertidos; es decir, te podrá gustar la obra o no, pero te das cuenta de por qué salió ese dinero.

—Hay muchas obras que, por su costo de producción, no se pueden hacer en nuestro medio; en las bienales se pueden ver muchos ejemplos de puestas en escena costosas.

—Sí, acá nos falta ese entrenamiento debido a que no contamos con los fondos adecuados para ese tipo de proyectos. En ese sentido, nos perdemos la posibilidad de tener esas experiencias como artistas. En Venecia ocurre eso a nivel de la parte organizativa, tienen fondos para desarrollar esa parte. Antes de ir a la bienal ya hay que tener materiales procesados, armados, un catálogo general, vinculaciones con la gente de prensa. El día de la inauguración había ya agendadas no sé cuántas conferencias a las que tenés que ir.

—En el arte contemporáneo, las lógicas del mercado son relevantes en el relacionamiento con las instituciones, las fundaciones, las galerías, los museos, etcétera.

—Respecto a eso que decís del mercado, obviamente que tiene que ver con instituciones, pero más tiene que ver con galerías. Y sucede que, en otros países, en las ciudades hay sectores de galerías que trabajan líneas de trabajo de algunos artistas; acá tampoco tenemos ese entrenamiento ni gente que guíe al artista a dónde llevar su obra para que tenga mayor reconocimiento.

—En Uruguay hay muy pocas galerías que puedan trabajar la obra de los artistas de acuerdo a los parámetros de promoción y difusión del actual escenario del arte contemporáneo.

—Sí, fijate que, habiendo estado poco tiempo con esta galería de Buenos Aires, ya fuimos a Arco, a varias ferias, solamente para empezar a mover la cosa. Esto te da la pauta de que en otros países hay otros circuitos y, por ende, se trabaja y se planifica de otra manera. Posiblemente, lo que sucede en Uruguay es que muchos galeristas están en la misma condición que los artistas, que están peleando y no disponen de los medios necesarios. A su vez, hay algo que se suma a esta cuestión, que es una especie de mal concepto en relación con la venta de la obra, muchas veces se desprecia el hecho de que un artista pretenda vender su obra. Sin embargo, afuera hay grandes artistas que lo hacen.

—Después de la bienal, ¿vas a seguir por esta línea?

—Sí, ahora tengo una invitación. Veremos si se concreta, porque es en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, que es un lugar importante, pero con los conflictos que atraviesa la Argentina no sé qué tan seguro es. De cualquier manera, ya tuve una reunión con la directora, que está muy entusiasmada con que lo hagamos.

—¿Una instalación?

—Sí, prácticamente ellos querían llevar lo de Venecia para ahí. Pero quedamos en que va a ser una versión tomando algunas cosas, porque la sala es muy diferente. Aparte, son varias salas. Y, en el fondo, replicar exposiciones no me termina de convencer.

—Tenés una actividad como docente, como profesor de diseño gráfico en la Facultad de Arquitectura. ¿Es así?

—Sí, de una materia que se llama Sintaxis, que está emparentada con la morfología del diseño (aclaro esto porque siempre está cambiando el nombre). Es un taller en segundo año, y es eso, es una materia que, desde el día que gané ese concurso para entrar, propuse vincularla con el arte, que el sustento de esa materia fuera a través del estudio de obras de arte de muchas partes del mundo, para después ir a proyectos de diseño; me parecía importante que los estudiantes revisaran una buena cantidad de obras de un montón de artistas. Luego de eso, tenemos una serie de estrategias para construir pequeños ejercicios o proyectos de distinta escala. La carrera es Licenciatura de Comunicación Visual. Tiene distintos escenarios, por así decir. El primer escenario está vinculado con la Escuela de Bellas Artes, en donde hay algunas experiencias que hace la escuela en coordinación con la facultad. Después, a mitad de carrera, lo que se hace ya empieza a parecerse más a cuestiones editoriales. Yo estoy antes de esa etapa, pedí estar antes. 📍

Rechazo y censura en la trayectoria artística de Débora Arango

Pese a que la obra de la acuarelista y pintora expresionista Débora Arango (Medellín, 1907-Envigado, 2005) tuvo un gran impacto y una importancia no solo en Colombia, sino en el ámbito latinoamericano, aún hoy su nombre es mayoritariamente desconocido y las publicaciones en torno a su figura son escasas.

MAGDALENA CERANTES



Débora Arango. *Junta militar*, c. 1957. Óleo sobre lienzo, 178x138 cm, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Su obra fue sumamente censurada en numerosas ocasiones e incluso repudiada a lo largo de toda su trayectoria artística. Esta censura, que provino del sector político, cultural, institucional, religioso y social, se dio por diversos factores. La causa principal radicó en el contenido político y la crítica social de sus obras, que visibilizaban el período que transitó Colombia desde 1946 a 1963, conocido como La Violencia,¹ así como sus transgresores desnudos femeninos que escandalizaron a la sociedad conservadora, en la cual Arango no encajaba en el rol de la mujer colombiana tradicional.

El primer rechazo ocurriría en 1938 y provendría de sus compañeras del taller de Pedro Nel Gómez (1899-1984), quienes le manifestaron a la artista que no querían que continuara en el grupo a causa de su creciente interés por los desnudos femeninos.² Ante este hecho, Débora se dedicó a su formación en solitario y exploró el desnudo desde una mirada rupturista, en la cual la mujer es representada no como un ideal de belleza, sino como una mujer real, desde el erotismo, pero también desde la opresión que recae sobre ella. El tema de los desnudos femeninos, que continuó hasta los años cua-

renta, tuvo su clímax en una serie de pinturas sobre las prostitutas de Medellín, que, como señala Sven Schuster:

En algunos de estos óleos, esta feminista temprana muestra a los hombres como animales compulsivos y acusa, a la vez, la hipocresía del Estado y la Iglesia al tratar el «problema» de la prostitución con el único fin de someter a la mujer por medio de un discurso moralizante.³

Es en este período comprendido entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta cuando la crítica y el público atacó sin reparos la obra de Arango, considerándola inmoral. De igual modo, «(...) la Colombia conservadora hizo de la crítica a su obra una forma política de irse en contra de las ideas de renovación de la República Liberal (1930-1946) y del carismático Jorge Eliécer Gaitán, líder del partido liberal colombiano».⁴

Con los acontecimientos políticos que sufrió el país posteriormente, como el Bogotazo,⁵ la obra de Arango se cargó de crítica social, denunció temas como la violencia y la desigualdad social y cosechó comentarios negativos por parte de la prensa y de sus contemporáneos. Participó de algunas exposiciones en las cuales sus desnudos causaron un escándalo, como cuando fue invitada por la Sociedad Amigos del Arte a exponer en el Salón de Artistas Profesionales en el Club Unión de Medellín en 1939. Aunque la artista ganó el primer premio con su pintura de temática religiosa *Hermanas de la Caridad*, también presentó los desnudos *Cantarina de la Rosa* y *La amiga*, que indignaron al público conservador, y algunos artistas participantes, como Eladio Vélez –quien fue su primer maestro en la pintura– e Ignacio Gómez Jaramillo, protestaron al sentirse derrotados por una pintora a la cual no consideraban profesional.

De la misma forma, la polémica generada por los desnudos se vio reflejada en la prensa conservadora, y la repercusión de su exposición llegó a la esfera de la religión cuando fue llamada por un sacerdote de la iglesia de San José, quien le aconsejó no continuar con el género. Por su parte, la prensa liberal tomó partido por Arango al ver en ella una mujer valiente y desafiante.

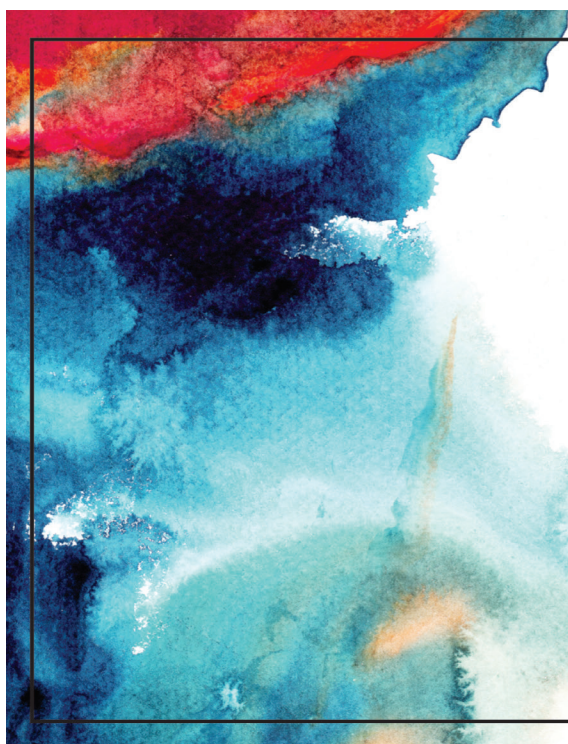
Cabe destacar que este escándalo por el desnudo femenino tuvo un único precedente en la sociedad colombiana con la pintura *La Anunciación* (1914), de Carlos Correa. El género del desnudo en Colombia implicaba una lección moralizante, un símbolo de ideal belleza, pero no un naturalismo en el que la mujer mira directamente al espectador o se retrata con detalle su vello púbico, como en algunas de las obras expresionistas de Arango. De la misma forma, existía un componente de denuncia social al retratar a las prostitutas de Medellín y de visibilización de una problemática social que era ocultada bajo las normas de la moral de la sociedad colombiana.

En 1940, gracias a la amistad de Arango con la esposa de Gaitán, que por ese entonces era ministro de Educación, fue invitada a exponer una serie de acuarelas en el Teatro Colón de Bogotá. Su obra generó un rechazo público y mediático debido a una fuerte crítica proveniente del senador Laureano Gómez, quien se refirió a ella negativamente en un debate parlamentario para atacar a su rival político, Gaitán.⁶

Asimismo, una crítica sobre la obra de Arango salió en el periódico *El Siglo*, propiedad de Gómez, en la cual se atacó su técnica y se la consideró pornográfica.⁷ Como consecuencia de esto, las obras fueron retiradas dos días después de la inauguración. Tiempo después, participó en el Primer Salón Anual de Arte Colombiano en Bogotá, en el cual no obtuvo ningún premio, pero sí críticas negativas.

En cuanto a la crítica de arte especializada, el crítico Alberto Durán Laserna le recomendó ensayar el impresionismo de Cassat o Renoir, darle a su obra más encanto y ternura y, por último, que abandonara el naturalismo.⁸

En 1942, la *Revista Municipal de Medellín* publicó un artículo sobre la pintora con imágenes de sus desnudos proclamando que era «(...) el máximo exponente de nuestro arte pictórico». Junto a este se encontraba un saludo al recién proclamado monseñor Joaquín García Benítez, lo cual indignó al prelado, que solicitó recoger la edición y generó un debate en el Concejo de la ciudad, ocasionando aún más repudio hacia la obra de Arango por parte de la prensa conservadora.⁹



 **INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

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



La procesión, 1942. Acuarela, s/d, Museo de Antioquia.

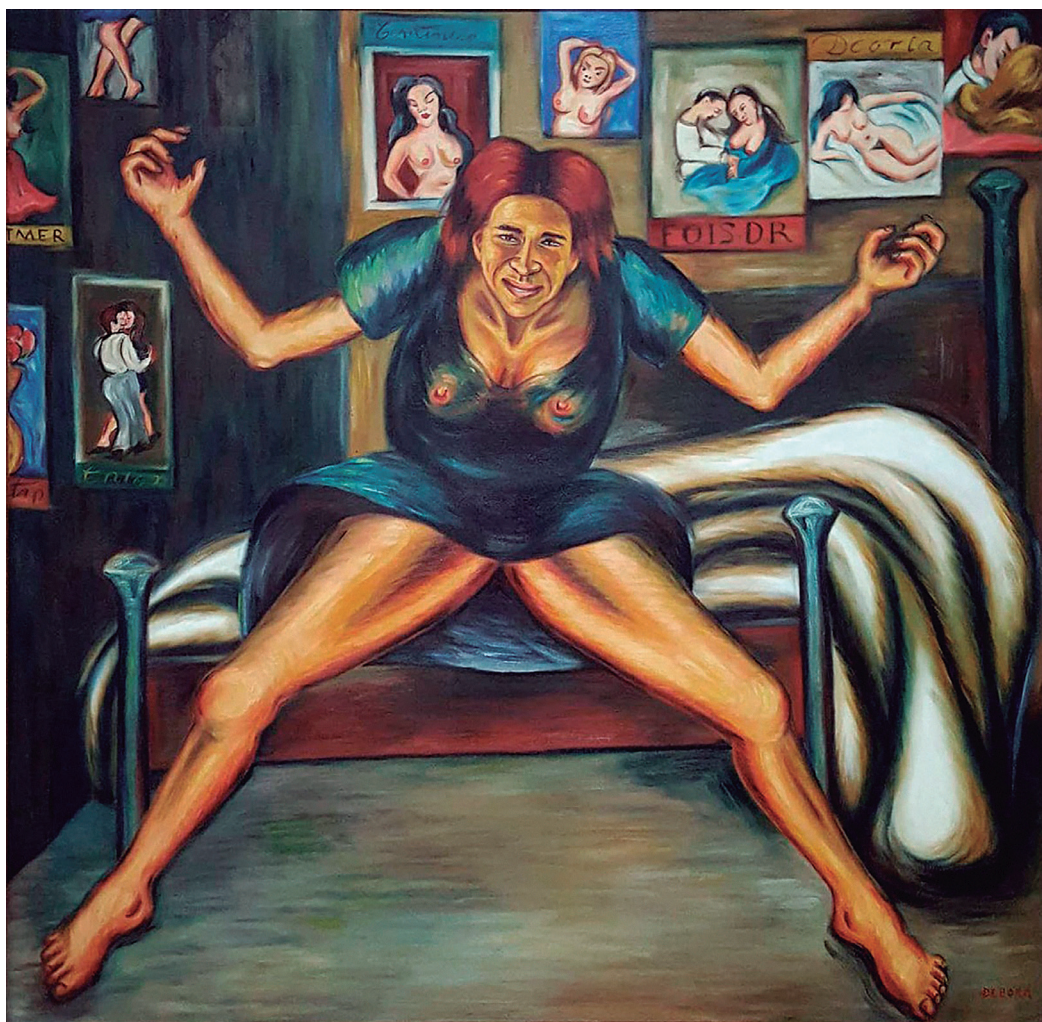
Protegemos y defendemos las obras de más de 600 artistas visuales socios

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org

 **AGADU**



Esquizofrenia en la cárcel, 1940. Óleo sobre lienzo, 162x165 cm, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Un claro indicador de la diferencia de valoración en diferentes ámbitos geográficos de la obra de Arango se puede encontrar en 1946, cuando emprendió un viaje a México para estudiar pintura en la Escuela de Bellas Artes. Sus antiguos profesores en Medellín se negaron a darle una carta de recomendación para acceder a dicha institución. Sin embargo, al mostrar sus acuarelas en la Escuela de Bellas Artes, fue aceptada inmediatamente.¹⁰ En 1954 viajó a Madrid para continuar su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde, al año siguiente, presentó una exposición individual con 30 obras en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Dicha exposición duró solo un día, ya que fue cerrada por las autoridades del gobierno de Franco, que consideraron las obras de mal gusto.¹¹

A pesar de que la artista viajó a México, España e Inglaterra para continuar con su formación artística entre la década de los años cuarenta y cincuenta, no estableció contactos importantes dentro del mundo del arte, y a partir de 1960 y durante los próximos 15 años abandonó la actividad artística, así como las apariciones públicas, debido a la pérdida de familiares cercanos, hecho que la afectó considerablemente.¹²

Con respecto a la crítica de su trayectoria artística, se pueden identificar tres etapas muy marcadas: la primera es la de la valoración estética de su obra, seguida por la fase de condenación personal, en la que se la acusa de inmoral, y la última es la de la revalorización de su obra y figura, que se acentúa a partir de la retrospectiva

en la Biblioteca Pública Piloto en 1975. La exposición contó con 100 obras de Arango y, aunque mediáticamente no obtuvo mucha repercusión, fue un acontecimiento en el que el público general pudo conocer mejor la obra de la pintora. Esto motivó a la artista a volver a pintar, lo cual realizó durante los siguientes dos años hasta que su salud comenzó a debilitarse y decidió donar su obra al Museo de Arte Moderno de Medellín.¹³

Pese a que su reputación en vida nunca fue mayoritariamente positiva, el período comprendido entre 1957 y 1975 fue el inicio del proceso de redescubrimiento y de valoración positiva de la artista. Esto se debió a diferentes factores que se dieron a nivel social, cultural e, incluso, estético.

En cuanto al contexto social, este período se caracterizó por una disolución de la cultura represiva y moralista gracias a ciertos cambios ideológicos que se estaban gestando en la sociedad colombiana. De igual modo, hubo un crecimiento del público académico y de la educación en general, sumado a la aparición de nuevas experiencias radicales políticas y culturales. Esto llevó a que su obra se empezara a identificar con nuevas formas de reivindicación tanto social como cultural. En el campo de la cultura, se comenzó a gestar una búsqueda de una perspectiva diferente acerca del rol de la mujer en la cultura colombiana, que estimuló la revalorización de su obra. Desde lo estético, un factor que influyó fue el resurgimiento de una pintura figurativa que aludía a la realidad colombiana con un

sentido crítico. Aunque el punto álgido de su redescubrimiento se sitúa en la década de los 80 con la aparición de la transvanguardia y las exposiciones antológicas realizadas en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1987 –donde se expusieron 233 obras de forma permanente– y en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República en Bogotá en 1984, se demostró que la obra de la artista se emparentaba con el movimiento, al presentar discordancias, anti-valores e ironías semejantes.¹⁴

Su país la reconoció oficialmente como «pionera del arte moderno en Colombia» en 1984, cuando recibió el Premio de las Artes y Letras otorgado por la gobernación de Antioquia. No obstante, en 1995, el Ministerio de Relaciones Exteriores colombiano decidió que no debía enviarse la obra de Arango al Festival de Biarritz, dado que podía dar una imagen negativa de Colombia.¹⁵ En el mismo año se realizaron dos exposiciones dedicadas a Arango: «La virtud del valor», en la Sala Sudamericana de Medellín y «Temas en la obra de Débora Arango», en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga.

Es necesario subrayar que en los últimos 40 años se dio un revisionismo histórico en Colombia que también contribuyó a la revalorización de su obra:

(...) en un proceso paralelo a la deconstrucción de la historia oficial hecho por investigadores, intelectuales, artistas y escritores, sus acuarelas y óleos fueron revalorizados paulatinamente. A diferencia del impacto limitado de la mayoría de los estudios académicos de las últimas décadas, la obra de Arango ha conquistado el espacio público a nivel nacional e internacional. Debido a las duras controversias y debates que generó su arte, sus pinturas sobre La Violencia representan un verdadero lugar de memoria (...).¹⁶

En los últimos años de su vida, la obra de Arango fue finalmente declarada por parte del Estado colombiano bien de interés cultural de carácter nacional y fue condecorada en 1994 con la Orden de Boyacá, la más alta de la nación. Recibió la Medalla al Mérito Cultural Porfirio Barba Jacob de la alcaldía de Medellín y el título de maestra *honoris causa* de la Universidad de Antioquia, entre otras distinciones. En 2016, el Banco de la República de Colombia puso en circulación el billete de dos mil pesos con la imagen de la artista, hecho que denota la importancia que finalmente se le dio dentro de su propio país.

La exposición «Arte y violencia en Colombia desde 1948», llevada a cabo en 1999 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, tuvo como objetivo visibilizar la violencia que atravesó Colombia a través del arte. En dicha exposición, que contó con más de 60 mil visitantes en los primeros tres meses, se mostraron seis cuadros de la artista sobre el período de La Violencia, que conformaba uno de los ejes temáticos de la exposición.¹⁷

Asimismo, en 2018, la alcaldía de Envigado, Colombia, compró Casablanca, la casa que perteneció a Arango, para convertirla en una casa-museo y parque ambiental dedicado a la artista, con el fin de que el público pudiera conocer su figura y su legado.

Como señala Londoño Vélez, la respuesta a la pregunta de por qué hasta la fecha Arango todavía no figura de una forma establecida en la historia del arte colombiano podría tener su explicación en que gracias a su reconocimiento tardío todavía es necesario realizar una reevaluación de las circunstancias que la llevaron a ocupar tal lugar y, en consecuencia, modificar el lugar que ocupa en base a un revisionismo histórico:

La importancia de su pintura para la historia del arte colombiano ahora es innegable, como lo demostró, una vez más, una segun-

da exposición retrospectiva que ofreció en 1996, en Bogotá, la Biblioteca Luis Ángel Arango. El lugar que ocupa dentro del arte latinoamericano está a la altura de artistas como Frida Kahlo en México o Tarsila do Amaral en el Brasil, pero todavía es necesaria una construcción histórica sólida que así lo demuestre.¹⁸

Débora Arango vendió muy pocas obras, no solo por el desinterés del mercado, sino porque también conservó muchas de ellas para sí misma. Tampoco contó con el apoyo de instituciones museísticas o galerías, salvo por el Museo de Arte Moderno de Medellín, que se empezó a interesar en su obra a fines de la década de los 80 a raíz de la donación que realizó la artista, la cual fue fundamental para su colección, llegándose a conocer la institución como El Museo Débora. Este museo fue el que más divulgó y promovió el conocimiento de su obra a través de diversas exposiciones, tanto las que se realizaron en Colombia como las pocas que se llevaron a cabo en el extranjero.

La artista falleció en diciembre de 2005 a los 98 años. Luego de su revalorización en la década de los 80, la obra de Arango poco a poco se fue haciendo un lugar en la historia del arte colombiano, mayoritariamente en círculos académicos, aunque todavía su nombre se encuentra ausente de las grandes publicaciones de historia del arte colombianas e internacionales y su figura continúa siendo desconocida a nivel internacional y por el público en general. 📍

¹ En el período comprendido entre 1946 y 1963 se dio una serie de confrontaciones entre el partido liberal y el partido conservador en Colombia. Sin haberse declarado una guerra civil, fue un período violento en el que hubo persecuciones, asesinatos, destrucción de la propiedad privada y terrorismo por afiliación política.

² Santiago Londoño Vélez. (1997). «Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana» (págs. 1-15), *Nómadas*, n.º 6, pág. 6, en redalyc.org/articulo.oa?id=105118999011

³ Sven Schuster. (2011). «Arte y violencia: La obra de Débora Arango como lugar de memoria» (págs. 35-40). *Revista de estudios colombianos*, n.º 37 y 38, pág. 36, en colombianistas.org/index.php/revistas-antiores/revista-de-estudios-colombianos-n37-y-38/

⁴ Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). (2010). *Yo fui pintando lo que fui viendo: relato de un país por Débora Arango*, pág. 16.

⁵ El Bogotazo fue una serie de disturbios que se dio en Bogotá en abril de 1948, a partir del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

⁶ Sven Schuster. (2011). *Ibidem*, pág. 36.

⁷ «En palabras de un columnista, "se trataba de un atentado contra la cultura y la tradición artística de la capital del país"» *El Siglo*, 10 de octubre de 1940.

⁸ Santiago Londoño Vélez. (1997). *Ibidem*, pág. 9.

⁹ *Ibidem*, pág. 10.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 11.

¹¹ MAMM. *Ibidem*, pág. 31.

¹² Santiago Londoño Vélez. *Ibidem*, pág. 14.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ Banco de la República (Bogotá). (1996). *Débora Arango, exposición retrospectiva*, págs. 7 y 51, en babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll18/id/483

¹⁵ Beatriz González. (1996). «Reacondicionamiento crítico de Débora Arango», en *Débora Arango, exposición retrospectiva* (págs. 47-75), pág. 48, en babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll18/id/483

¹⁶ *Ibidem*, pág. 27.

¹⁷ MAMM. *Ibidem*, pág. 31.

¹⁸ Santiago Londoño Vélez. *Ibidem*, pág. 15.

HISTORIOGRAFÍA Y MUSEOGRAFÍA EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

El museo expuesto

En setiembre de 1962, el Museo Nacional de Bellas Artes reabrió sus puertas luego de once años cerrado por reformas edilicias. Lo hizo inaugurando una muestra de obras de su acervo que desplegó en las 16 salas del museo y, por primera vez, un relato moderno del devenir de las artes plásticas en Uruguay. El guion estuvo a cargo del crítico e historiador José Pedro Argul (1903-1974).

CAROLINA PORLEY

En Uruguay, las investigaciones dedicadas a la historia de los museos son incipientes. Poco, muy poco, se ha estudiado la formación de sus colecciones y menos aún las museografías y narrativas a través de las cuales estas instituciones han enseñado sus acervos a la sociedad. Ambos aspectos refieren a procesos de selección y decantación: el arte que ingresa al museo (y el que no ingresa) constituye un primer recorte respecto a aquellas piezas que en un momento dado fueron elegidas para ser conservadas. El segundo proceso de selección es aún más quirúrgico y programático, al disponer la exhibición de un pequeño grupo de obras como exponentes privilegiados en determinada narrativa sobre el arte que merece ser enseñado.

En setiembre de 1962, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) (hoy de Artes Visuales) reabrió sus puertas tras una dilatada reforma y ampliación edilicia, que transformó el antiguo Pabellón de Higiene que había adoptado como sede en 1913. La oportunidad fue aprovechada para operar un cambio en la propuesta expositiva que ofrecía en sus salas. La tarea fue encargada por el director del MNBA, el arquitecto Alberto Muñoz del Campo (1889-1975), al crítico José Pedro Argul (1903-1974), fundador y presidente de la sección uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte entre 1956 y 1966 y autor, en 1955, de la primera historia de las artes plásticas en Uruguay.¹

Argul trabajó en el MNBA entre 1962 y 1963: realizó un estudio crítico del acervo, tareas de catalogación de las colecciones y de modernización del sistema de registro de las piezas. Identificó fortalezas y debilidades, recomendó adquisiciones para llenar vacíos y mejorar presencias y, finalmente, fue el responsable de diseñar un nuevo guion curatorial a partir del cual el museo desplegó en sus salas una historia sobre las artes plásticas en el país.² Pese a la significación de ese aporte, este no es mencionado en los esfuerzos oficiales por escribir la historia del museo.³

En sus primeras décadas de existencia, el MNBA había tenido una museografía pensada para la educación artística del público, por lo que destinaba gran parte del espacio expositivo a las colecciones de arte europeo, no solo pinturas de las escuelas francesa, española, flamenca e italiana (que incluían copias, grabados y atribuciones), sino, fundamentalmente, a los calcos en yeso que

se habían adquirido desde fines del siglo XIX y que fueron acrecentados durante la dirección de Domingo Laporte (desde 1911 a 1928), con compras a los talleres del Museo del Louvre y también en Colonia (Alemania) y Florencia, lo que convirtió al museo uruguayo en un caso excepcional en Sudamérica, por la cantidad y calidad de estas piezas.⁴ Esa *galería de escultura comparada* se mostraba en dos grandes sectores del antiguo edificio del pabellón y abarcaba Egipto, Grecia y Roma, escultura medieval y del Renacimiento, incluidos yesos de grandes dimensiones de *La Victoria de Samotracia*, el *Friso de los arqueros de Susa*, el *San Jorge*, de Donatello, y la *Puerta del Paraíso* del Baptisterio de Florencia, de Ghiberti. El perfil cosmopolita de esta primera museografía se vio también en resoluciones, como fue la creación, en 1935, de una sala dedicada al arte japonés, que exhibía porcelanas, dibujos, muebles y tapices del siglo XVIII y XIX.

Paralelamente, tanto Laporte como su sucesor, Ernesto Laroche (al frente del museo desde 1928 a 1940), procuraron la exhibición del arte nacional. Desde 1914, el espacio principal del museo estuvo destinado a Juan Manuel Blanes y una segunda sala exponía piezas de otros artistas del siglo XIX y principios del XX. En 1918, un segundo artista uruguayo pasó a tener sala propia: Carlos Federico Sáez, de quien el museo formó tempranamente una importante colección. Asimismo, se creó en esos años una sala de retratos y autorretratos de pintores uruguayos, organizada por Laporte a través de pedidos a los artistas, mientras que, en su plan de reorganización, de 1928, Laroche insistió en crear nuevas salas para los envíos de pensionado y para otros artistas nacionales, lo que estaba condicionado a la superación de las apremiantes limitaciones locativas que empezaron a ser atendidas en la década de 1940.⁵

El arte uruguayo en 16 salas

En 1962, con la sede ampliada y la posibilidad de desplegar una nueva museografía, Argul propuso al director presentar en las 16 salas que pasó a tener el museo un paneo del devenir de las artes plásticas en Uruguay. Atrás quedaron las salas dedicadas a las manifestaciones artísticas extranjeras: los calcos en yeso fueron cedidos a la Intendencia de Montevideo para su museo de historia del arte,⁶



José Pedro Argul, en el Museo Nacional de Bellas Artes, c. 1963. Al fondo, el óleo *Los contrastes de la vida*, del español Mariano Fortuny.

mientras que la pintura europea pasó a tener un lugar secundario, en diálogo con la producción artística uruguaya, de modo de sugerir influencias y correspondencias.

Para analizar el guion pensado por Argul, resulta interesante comenzar consignando aquello que el crítico quiso incorporar pero no pudo. Argul pretendía dedicar una primera sala a las culturas prehispánicas y al arte colonial. Identificaba en ese pasado anterior al Uruguay independiente un período que debía ser recuperado como expresiones artísticas nativas. Si bien intentó convencer a Muñoz del Campo, sus esfuerzos fueron vanos, y en un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires, en 1964, se lamentó que «aún no se ha logrado arribar al criterio de sobrepasar el concepto de lo estrictamente nacional, o sea, limitar el interés a lo que el Uruguay produjo desde los tiempos de su soberanía y hacer de él el museo de las artes del país, mostrando lo que con deleite estético (...) dejaron los aborígenes en el territorio nativo: ejemplos de antropolitos y ornitolitos de gran fuerza abstractista, [los cuales] sirven para situarnos, recordándonos que debemos juzgarnos como americanos y que las desviaciones y transformaciones de lo que ha llegado de Europa deben ser juzgadas principalmente como su peculiaridad». Con ese mismo énfasis americanista defendía la apropiación local de las producciones coloniales «aunque vinieran de cualquier otra zona del continente».⁷

Para Argul, el museo no solo debía mostrar las producciones prehispánicas y coloniales, sino que su acervo debía acogerlas, lo que no sucedía. El Museo Histórico Nacional tenía entonces importantes colecciones de piezas indígenas (gracias a los conjuntos donados por coleccionistas entre las décadas de 1920 y 1940) y luego también los tuvo el Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo, pero no hubo adquisiciones ni donaciones por y

para el MNBA. El tema desvelaba especialmente a Argul, como se aprecia en la libreta de apuntes de su viaje a México en 1962: tras constatar que ese país sí presentaba y valoraba como parte de su patrimonio artístico las producciones de las culturas prehispánicas, se lamentaba que en el Río de la Plata se siguiera considerando las piezas indígenas como elementos representativos de la cultura material y las creencias religiosas de aquellos pueblos y no como exponentes de sus ideas estéticas. Ya en su primer estudio histórico *Pintura y escultura en Uruguay. Historia crítica*, de 1955, dedicó un capítulo a «la época indígena y el coloniaje», y, en la edición de 1966, la inclusión llegó a la tapa: el libro pasó a llamarse *Las artes plásticas del Uruguay, desde la época indígena al momento contemporáneo* e ilustraba su teoría sobre la conexión entre la estética indígena y el arte moderno, con imágenes en la portada del antropolito de Mercedes y un ejemplo de hombre universal de Joaquín Torres García.

Pasando a la museografía que el museo mostró a partir de setiembre de 1962 (aunque estuvo terminada a mediados de 1963), esta desplegaba en 16 salas distribuidas en las dos plantas del edificio pinturas y esculturas de entre la década de 1860 y 1960. El guion era moderno, esto es, transmisor de una mirada lineal, evolutiva y formalista del devenir del arte uruguayo. El criterio fue explicitado por Argul en el texto del diario *La Nación* ya referenciado, en el que afirmó que el museo ofrecía un recorrido que iba «desde el cuidado pasaje del claroscuro, la certeza de la perspectiva y el dibujo de la línea neoclásica (...) hasta las explosiones de las rugosas texturas hoy en usanza».

Las salas combinaban la agrupación de las obras por escuelas (corrientes o movimientos) con secciones dedicadas a artistas especialmente destacados. Eran: «1.ª Academia; 2.ª Juan Manuel Blanes



Sala de la Academia y Sala Juan Manuel Blanes, en 1963. Al lado de *El juramento...*, *El último paraguayo*, de Blanes, y, en el rincón, el pequeño bronce de Juan Manuel Ferrari que representa a Diógenes Hequet. En la sala anterior, el *Retrato de Eduardo Carbajal* (1857), de Stefano Ussi. *Después del baño* (1884), de Domingo Laporte (paralelo uruguayo de *La bañista*, de Ingres), y *En el hospital* (1889), de Carlos Seijo. Fuente: *La Nación*, 29 de marzo de 1964.

(1830-1901); 3.^a El modernismo de fin de siglo (hasta 1914); 4.^a Impresionismo (comienzos del siglo XX); 5.^a Luminismo planista (alrededor de los años veinte); 6.^a Pedro Figari (1861-1938); 7.^a Rafael P. Barradas (1890-1929); 8.^a Carlos A. Castellanos (1881-1945); 9.^a Expresionismo; 10.^a y 11.^a, Formalismo poscubista y aisladas expresiones del gusto culto de la modernidad (años 30); 12.^a Joaquín Torres García (1864-1949); 13.^a El constructivismo de Torres García; 14.^a El taller de Arte Constructivo; 15.^a Concretistas; 16.^a Tachistas e informalistas de 1963».⁸

Al presentar a las altas personalidades de la pintura uruguaya, Argul mantiene algunas figuras consagradas (Blanes, Figari, Torres García), contribuye a la consagración de otra (Barradas) y rescata una que no había recibido la atención que, según él, merecía (Castellanos). Del primer grupo quita a Sáez, quien había tenido una sala individual en el museo, pero que opta por ubicar dentro del modernismo finisecular como su máximo exponente. A Barradas no solo le asigna una sala, sino que advierte a Muñoz del Campo sobre la necesidad de que el museo adquiriera más obras suyas, fundamentalmente de su etapa más vanguardista (hay que recordar que el ingreso de la mayor parte de la obra de Barradas se concretó recién en 1969).

Estos artistas también estaban presentes en las otras salas, lo que Argul hizo, seguramente, para que no quedaran como figuras aisladas, sino insertas en el devenir más general. Así, había obras de Blanes en la sala dedicada a la academia, más allá de que las piezas más admiradas de este artista estaban en la sala monográfica. Lo mismo hizo con los otros artistas, lo cual generó lecturas novedosas. Por ejemplo, invitó a pensar el lugar de Figari en relación con la *escuela nacional* de los años veinte (planismo): «Es curioso –sostiene Argul en el texto citado– que se pueda observar solo ahora cómo la pintura de Figari, producto sin duda de captaciones múltiples de un espíritu culto, proviene en buena parte de esa escuela, adhiriéndose a las gamas preferidas de los pintores avanzados montevidianos. Y quizá sea esta observación una de las sorpresas mayores que depare el reordenamiento de las salas: una insospechada conjunción mayor de Figari con su medio en lo que respecta al color».

En la inclusión de la pintura extranjera en diálogo con la uruguaya, es interesante lo presentado en las salas dedicadas al impresionismo. En ellas, los exponentes de la pintura al aire libre

que procuraron «pintar el paisaje uruguayo fuera de la intención documental» incluyen la exhibición tanto de obras de uruguayos como de españoles de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, en su mayoría representantes del luminismo. Vale recordar que la principal escuela decimonónica de arte europeo moderno llegó a los uruguayos antes por el magisterio de los artistas españoles (a través de sus talleres particulares en España, Francia e Italia o de la Real Academia de España en Roma) que a partir del influjo francés.

Así, Argul destinó una sala a obras de Pedro Blanes Viale (varios paisajes y el imponente *Retrato de María Castro de Figari*), Manuel Rosé (*Jarrón con flores*) y Guillermo Laborde (*La dama de la sombrilla*), mientras que en otra sala incluyó cuadros de Mariano Fortuny (*Los contrastes de la vida*), Santiago Rusiñol (*Canal del Generalife*) e Ignacio Zuloaga (*Retrato de Carlos Reyles*), entre otros españoles. Esa correspondencia entre los plásticos de ambos países incluyó un gesto museográfico por demás didáctico al exhibir juntos el *Retrato (Alejandra de Signorini)*, de Joaquín Sorolla, y *Siluetas de señora*, de Carlos F. Sáez.

También resulta interesante la propuesta en la sala dedicada al expresionismo, en la que incluyó obras de Barradas, José Cuneo, Norberto Berdía, Alfredo De Simone y David A. Siqueiros. Sobre esta sala explicó Argul: «La intimidad desbordada y, en cierto sentido, materialista de los expresionistas, del exasperado período de entre ambas guerras, forma, sin duda, una de las más potentes salas del Museo. Las retorcidas imágenes religiosas de Barradas, pardas de color; la fantasmagoría de los paisajes planetarios de Cuneo; las curvas impresionantes del mexicano Siqueiros, así como los óleos de Berdía y De Simone suman sus pujanzas imaginativas».


Hilvanando con la siguiente sala, Argul explica, en el texto que venimos citando, el sentido de los eslabones evolutivos: «Pero el arte comienza prontamente a desligarse cada vez más de los asuntos exteriores a la superficie de la tela, aunque estos fueran retorcidos o se les permitiera mirar con una perspectiva de emoción, como el expresionismo. Las preocupaciones por un arte local ya no cuentan para el pintor de vanguardia. Hay entonces un momento feliz de las artes uruguayas. Es un connubio internacional de la enseñanza del Círculo de Bellas Artes, de una comprensiva estilización de las formas naturales y de la enseñanza poscubista de André Lhote, a cuyo taller concurren los becarios uruguayos.

El articulado dibujo, así como la reconsideración especial de la materia evidentemente descuidada por una excesiva prolongación del planismo, señala las características de este período en el que se comienza a hablar de la *pintura-pintura*».

Y en ese planteo lineal en el que los avances están dados por la progresividad del camino hacia la abstracción, el crítico y museógrafo realiza una valoración propia del espacio dispuesto para Torres García y sus discípulos, así como la deriva moderna de los años cincuenta y sesenta. Sostiene que la sala dedicada a Torres no incluyó obras de su período catalán («donde el encanto del motivo lo dominó»), sino piezas propias de su «arte constructivo» («los cuadros de los cinco colores fundamentales o los de las redes de casilleros ortogonales rellenos de signos precisos de objetos sin función»). Y si bien fundamenta la otorgación de una sala a «sus hijos y discípulos, que mantuvieron después de la muerte del maestro la vigencia de su taller de arte constructivo y la consecuencia total a sus principios», aclara que no fue «a estos discípulos a quienes pertenece la vanguardia dinamizante de las actuales artes del país (...). La franca decisión hacia el abstractismo se produce por pintores de anterior promoción, como José Pedro Costigliolo, [quien] lleva la síntesis planista a los extremos de la anulación representativa. Es en lo mejor de su obra un convencido concretista. Costigliolo y María Freire cierran las exposiciones y referencias de las artes locales durante algún tiempo. La misma lógica de avance de esos artistas tomó a otros y el concretismo fue la tendencia más recurrida en los campos del nuevo nofigurativismo. En la sala que los reúne luce, sin embargo, un cuadro con una de las mesas luminosas para los soles argentinos de Emilio Pettoruti, incluido allí a manera de homenaje para uno de los ineludibles luchadores rioplatenses en el avance hacia la abstracción. Tras la pureza y gran catarsis de los concretos y sus derivados, las tendencias contradictorias al máximo de los expresionistas abstractos del día de hoy en estos juegos, luchas y concordancias de extensión y profundidad, o sea, manchas y texturas».

Sabemos que esta propuesta expositiva se mantuvo en los primeros años de gestión de Ángel Kalenberg, ya que en 1974, luego del juicio civil que le hicieron las sobrinas del coleccionista Fernando García por incumplimiento del modo testamentario, Kalenberg declaró que el museo había priorizado la museografía moderna diseñada por Argul y que por eso no había una sala dedicada al coleccionista.⁹

Como toda narrativa histórica, el guion desplegado por Argul presenta inclusiones y exclusiones. Entre estas últimas puede citarse la omisión de manifestaciones del realismo social, que nucleaba a artistas comprometidos con un arte moderno y figurativo

de denuncia social. Si bien de algunos de ellos el museo tenía obra (no mucha, y claramente poca en relación a lo que tenía el Museo Blanes), lo cierto es que, en la propuesta de Argul, autores como Norberto Berdía solo merecieron ser incluidos como ejemplo de un expresionismo local y no en relación a los aspectos temáticos que caracterizaron su producción artística. Más llamativo es la no inclusión del arte Madí, vanguardia abstracta, cumbre de la modernidad y que estaba en perfecta sintonía con las ideas de Argul respecto al arte que merecía mayor estimación y también en relación con su mirada integradora americanista, por tratarse de una vanguardia rioplatense. Claro que en 1962 no había ni una obra Madí en el acervo del MNBA (la primera ingresó recién en 2013), ausencia que Argul tampoco pareció advertir en el listado con sugerencias de adquisiciones que presentó a Muñoz del Campo. El porqué de esta ausencia queda, como pregunta, para futuros investigadores. 

¹ Para más información sobre José Pedro Argul, su biografía, bibliografía (incluidas las ediciones de su historia general del arte de 1955, 1966 y 1975) y su obra como museólogo y galerista puede consultarse en anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67103

² Documentación sobre el trabajo de Argul en el MNBA entre 1962 y 1963 en anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67469

³ Me refiero a la reseña histórica incluida en el *Catálogo descriptivo de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes* (Ministerio de Instrucción Pública, 1966), trabajo realizado por el personal del Museo Histórico Nacional (no del MNBA) a solicitud del ministro Juan Pivel Devoto, y a la incluida en *Centenario del MNAV* (Ministerio de Educación y Cultura, 2011).

⁴ Para un estudio de las colecciones de calcos en yeso de los museos de bellas artes de Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile, véase la tesis doctoral de Milena Gallipoli, en ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1654

⁵ Para reconstruir las gestiones de los primeros directores del MNBA, el museo cuenta con libros copiadores, de asuntos generales y de documentación y notas, puestos recientemente a disposición del investigador y que se encuentran en proceso de digitalización.

⁶ Daniela Tomeo ha estudiado la formación del Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo: «Antes del museo: el centro de arte municipal. Algunas aproximaciones al tema», en el III Congreso de la AUDHI, setiembre de 2021.

⁷ José Pedro Argul, «Vértabras para un museo de arte», *La Nación* (Buenos Aires), 29 de marzo de 1964, págs. 2-3, en anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67484

⁸ *Ibidem*.

⁹ Véase Carolina Porley, *El coleccionista: Fernando García y su legado al Estado uruguayo*. Estuario, 2019, págs. 141-146.

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



El mundo como laberinto

FRANCISCO JARAUTA

1. Gustav René Hocke, en su ya clásico estudio *Die Welt als Labyrinth*, traza la línea de continuidad, a lo largo de las épocas, de esta figura que en sus variaciones expresa como ninguna otra la concepción del mundo que ha tenido la civilización occidental. Desde el laberinto clásico, el de Cnosos, que dio lugar al mito en su primer relato, hasta las formas medievales o manieristas que en la época moderna dibujan la errancia del hombre barroco, perdido en un mundo de signos que intenta descifrar, viajan diversas expresiones que en la historia de la iconografía moderna nos muestran el complejo repertorio de interpretaciones del laberinto.

La centralidad de esta figura y su permanencia a lo largo de la historia nos permite pensar que ella expresa la condición humana en sus condiciones antropológicas, como seres abocados a un destino o historia inciertos, sin un horizonte claro, sino marcado por los enigmas, por aquel espacio que el mito dibuja como camino tortuoso hacia el sentido o la verdad a través de aquellas formas del saber que toda cultura construye. Se podría decir, incluso, que la figura del laberinto funda como ningún otro relato mítico la verdad de la experiencia humana. Mejor aún, el laberinto podría ser la figura que funda un inicio de la historia humana; su final sería narrado desde otra figura que se halla en sus extremos y que no es otra que la del naufragio. La historia se inicia en el centro del laberinto desde el que partirá el largo viaje de Ariadna y se proyectará en el tiempo de una historia que otra tradición asocia a las formas del naufragio.

Borges interpreta la permanencia del laberinto en la cultura occidental a partir de la pérdida de transparencia o de lo que él llama «la opacidad del mundo», la dificultad para explicar o entender la ley de los acontecimientos, la historia o el destino. El mito inicial fundó la frontera de los saberes humanos, de todo aquello que se resiste a ser sabido o conocido. Para Borges, el mito y los relatos que le siguen mantienen la relevancia y atención de toda exégesis e interpretación. Son los mitos los que custodian las preguntas y los enigmas, y es la historia la que se aventura en el juego de las interpretaciones. De ahí la importancia absoluta de la lectura como registro fundamental no solo del reconocimiento de los saberes, sino también del descubrimiento del sentido más allá del laberinto o del naufragio. Es en este sentido que Borges, en el breve ensayo *La esfera de Pascal*, vuelve a trazar una pauta interpretativa de una historia que puede leerse anclada en sus momentos más fundacionales, entendiendo su evolución como capítulos de una misma pregunta. «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas», escribe en la cabecera del escrito, para concluir, como si se tratara de una pensada simetría, que «quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas».

En efecto, en la figura del laberinto, en primer lugar, se reconoce la condición humana, su preguntar, aquella sed que recorre los relatos de las estepas asiáticas que ven en la sed el atributo prin-

cipal del ser humano. Una sed que se hace pregunta y que moverá al Ulises homérico a iniciar el viaje. Y, en segundo lugar, de la mano de Ariadna, la atención gira sobre la construcción de las formas de la cultura, la religión, la ciencia, el arte... que el hombre construye cuando abandona el laberinto. Es el viaje que la escritura hace posible, mostrándonos la compleja construcción de los discursos y saberes, tal como sugiere el seminario del Collège de France de 1980, dirigido por Roland Barthes bajo el título *La métaphore du labyrinthe*.

En el laberinto gira toda la cultura occidental, sus orígenes, su historia, sus desafíos últimos, aquellas ideas que la orientaron, su verdad y su sombra, la obtusa insistencia por conquistar nuevas transparencias ahí donde sus saberes se revisan desde la dificultad impuesta por la propia pasión del conocimiento. Al igual que como Dürrenmatt sugiere en su *Minotaurus. Eine Ballade*, la permanencia del enigma es la garantía última de la verdad del mito y sus versiones necesariamente nos remiten una y otra vez a la galería de espejos que su laberinto nos propone. Un juego infinito en el que se dan cita las diversas literaturas y las formas que la escritura ha ido intentando tejer para construir ese tapiz del mundo en el que se albergan relatos e imágenes –Dédalo su primer inventor– de todo aquello que se oculta entre las sombras, protegiendo su misterio.

Hans Blumenberg habla en su *Paradigmen zu einer Metaphorologie* de «metáforas absolutas», que operan en el campo del discurso y de la representación del mundo como metáforas que se sitúan más allá del campo estrictamente lógico y conceptual, y articulan un esquema antropológico radical que permite la comprensión de las relaciones que el mito funda. Sin duda alguna, la figura del laberinto es una de estas metáforas absolutas, y su historia y formas vuelven a la historia de la cultura con sus registros iconográficos más variados, pero siempre cercanas a la pregunta inicial, a aquel enigma que fundó la historia del primer laberinto y que iluminará la ejemplar secuencia histórica que Hermann Kern nos muestra en su *Labyrinth*. Un viaje que llega a nosotros y que volvemos a interpretar más cercanos a los problemas de nuestro mundo.

2. La amplísima literatura sobre el tema del laberinto ha recorrido caminos varios, apoyados por exégesis e interpretaciones que desde presupuestos no siempre convergentes han intentado iluminar los diferentes aspectos de la cuestión. Los trabajos de sir Arthur Evans en las excavaciones del palacio de Cnosos entre 1900 y 1906 ofrecieron en su momento una documentación que permitió abrir nuevas direcciones de estudio en relación con los contextos culturales desde los que leer los documentos antiguos. Pero lo más curioso es que no disponemos de una versión canónica del mito, sino de diversos materiales, cuya variación nos muestra la permanente elaboración que la literatura sobre el laberinto sufrió a lo largo del período clásico.

Hoy, cualquier aproximación al problema no puede dejar de apoyarse en aquellos testimonios que la Antigüedad nos ha transmitido. Junto al relato encontramos ya la lectura y juicio de su significado. Valga, en primer lugar, el minucioso relato de Plutarco, quien, desde un inquietante pesimismo, acierta a reunir en un solo fragmento todos los testimonios antiguos acerca de la figura del laberinto (Teseo, 15-21), afirmando la sinuosidad de los testimonios que se pierden en la suma de variantes, algunas entre sí no concordantes. O habría que acudir a los grandes recopiladores antiguos, como Diodoro Sículo (*Biblioteca*, I, 61 ss.), Plinio (*Historia natural*, XXXVI, 85 ss.), Apolodoro (III, 1) o Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, XV). Y sin olvidar los lugares fundamentales de los grandes poetas que desde Virgilio (*Eneida*, V, 588 ss. y VI, 14 ss.) a Ovidio (*Metamorfosis*, VIII, 151-259) y al más arcaico Homero (*Iliada*, XVIII, 590 ss.) nos relatan la importancia del mito sobre el minotauro.

En todos ellos vendrá a narrarse una historia que nos cuenta cómo Dédalo construye, por orden de Minos, un laberinto para custodiar al minotauro al que Teseo mata con la ayuda de Ariadna, hija de Minos. Se trata, en efecto, de una historia que pasa a la literatura con una excepcional fuerza y da lugar a una compleja recepción e interpretación de los hechos, cuya verosimilitud no ha sido probada. Lo que importa, como afirma Penelope Reed Doob en *The Idea of the Labyrinth*, es la aparición de un mito que muy pronto será aceptado como referencia de algo que trasciende la historia para hablar de la condición humana misma.

Qué hay detrás de esta *métaphore sans référent*, como dice André Peyronie, en qué se funda su fuerza y eficacia al animar una serie de variaciones sucesivas cuya intención no es otra que la de repensar el mito original, aquel encierro del minotauro, encierro debido a su monstruosidad, humano con cabeza de toro, que Minos custodia y protege en su secreto, y al que Teseo con la ayuda de Ariadna dará muerte. Una vez más, es Borges quien ha vuelto a hacerse esta misma pregunta y nos da una lectura de indiscutible interés. En «La casa de Asterión», conciso y sorprendente fragmento de *El Aleph*, Borges planea que la idea del laberinto es extensible al mundo. En el centro del laberinto, Borges sitúa a un yo narrador que recorre las salas y corredores de la casa o palacio, encerrado entre «galerías de piedra» por las que discurre enajenado, sabedor de ser él mismo el verdadero autor. «El hecho es que soy único», extrañeza que le lleva a imaginar un mundo igual que la casa o palacio en el que vive. «(...) Pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.» La conciencia del monstruo, minotauro o Asterión, se desdobra y borra. De nuevo regresa a la encrucijada del no saber, de aquella condición de prisionero involuntario, sometido al poder de Minos, en el encierro por excelencia de toda la mitología antigua. Y, mientras, seguirá a la espera de su redentor. «¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será quizá un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?» Y si su redentor fuese Teseo, que con la muerte acaba con la ambigüedad monstruosa del destino, abriendo la puerta al sentido, aquel sentido que se construye contra el enigma, siempre irresoluble, imposible de atravesar. Qué extraña liberación, la sugerida por el texto borgiano, cuando ya la escritura termina siendo la verdadera puerta abierta para abandonar el laberinto, comenzando así aquel viaje que Teseo y Ariadna iniciarán con su huida. Viaje que, desde una cercana perspectiva, Dürrenmatt nos propone al imaginar un nuevo laberinto en el que el minotauro encerrado espera la llega-

da del enemigo. Todos somos, nos reconocemos en la figura del minotauro, somos *minotauro*. Y todo él proyectado en una galería de espejos que nos devuelve imagen a imagen la circularidad del engaño. Hasta Teseo irrumpirá en la escena, cubierto de una cabeza de toro, jugando al desdoblamiento que arrastrará al verdadero minotauro a la muerte. Lo que está en juego es el orden del mundo, de las cosas, más allá de la trágica ambigüedad que el mito nos propone. Teseo anuncia un nuevo orden más allá del laberinto «para que el mundo conserve su orden y no se convierta en laberinto y así caer en el caos del que había brotado».

Dürrenmatt nos presenta un minotauro melancólico, solitario, atento a ordenar el caos de imágenes que el laberinto le propone en su extraño desdoblamiento. Su negación dará paso a otro orden, que significará el final del laberinto. Las cosas comenzarán a tener nombres, apariencias verdaderas, entrarán en la secuencia del mundo como cosas, sin el insoportable peso de su enmascaramiento. Y, al intuir este paso salvador, el minotauro iniciará su danza que dionisiacamente anuncia su metamorfosis. Su melancolía cederá al contemplar a Ariadna, que entra en el laberinto con paso de danza. «Vino danzando con el ovillo de lana que desenrollaba, y danzando, casi con delicadeza, enrolló el hilo rojo a sus cuernos y se marchó siguiendo el hilo y danzando, y cuando el minotauro se despertó, una vidriosa mañana, vio venir hacia él un minotauro reflejado innumerables veces, con los ojos fijos en el hilo de lana como si fuese un rastro de sangre. En aquel momento, el minotauro pensó que era su imagen, aunque seguía sin entender lo que es una imagen, pero luego se dio cuenta de que el otro minotauro venía a su encuentro mientras él estaba tendido en el suelo. Aquello le desorientó. El minotauro se levantó y no se dio cuenta de que el cabo del hilo rojo de lana estaba enrollado en sus cuernos. El otro se aproximó.» Este final, que Dürrenmatt propone de la muerte del minotauro, está asociado al juego que Teseo y Ariadna representan, precedido por la danza de Ariadna.

Ha sido Károly Kerényi, en su estudio *Vom Labyrinthos zum Syrtos: Gedanken über den griechischen Tanz*, quien ha insistido en el carácter central de la danza en el proceso de liberación del laberinto. Cercano a los estudios de Walter F. Otto, Kerényi sugiere que el laberinto debe ser pensado más en el contexto de la danza que en el de la arquitectura. Los referentes históricos, arqueológicos y literarios, que Plutarco recoge y que relatan cómo Teseo junto a Ariadna y los jóvenes liberados del laberinto danzan a la memoria del acontecimiento de su liberación, inauguran así un nuevo tiempo, que la danza celebra instaurando un nuevo modo, otro movimiento contra la circularidad del laberinto. La danza se expande y recorre el espacio abierto contra la obsesiva esfera que Borges atribuye a la arquitectura y al tiempo del laberinto. Danza y muerte se contraponen, y desde la tradición dionisiaca, afirma Kerényi, se construye el nuevo viaje que Ariadna simboliza de forma excelsa. Sin duda, estas ideas siguen teniendo una indiscutible utilidad a la hora de pensar las relaciones entre literatura y mito, entre el tiempo de la danza y el tiempo del laberinto. Así lo han entendido filósofos e historiadores del mundo antiguo como Detienne, Borgeaud, entre otros, que han estudiado las relaciones antropológicas de la cultura clásica con las otras formas de saber. Es en el contexto reconstruido por los citados trabajos que de nuevo el tema del laberinto ha regresado a las preocupaciones contemporáneas con nueva intensidad y en cuya orientación se inscribe esta reflexión.

Díaz Barbado, 2022.



3. Entre los textos que acompañan el catálogo del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, *Cartes et figures de la Terre* (1980), Pierre Rosenstiehl vuelve a uno de sus temas preferidos con el ensayo *Les mots du labyrinthe*. «La exploración del laberinto es un arquetipo del hombre que busca», es decir, en el laberinto se reconocen aquellas tensiones que desde el mundo clásico han señalado la búsqueda del conocimiento y del saber acerca del mundo, una forma de hacer frente al destino, como escribieron Nietzsche y Bataille. El paso del laberinto al sentido marcaría la dirección de la civilización occidental en su búsqueda de

conocer y nombrar las cosas, el mundo, de dar nombre a la experiencia en sus diferentes manifestaciones.

J. Hillis Miller, en su ensayo *Ariadne's Thread*, sitúa la escritura en el centro de un proceso de configuración de aquellas formas que toda cultura define a través de sus procesos de conocimiento. Cercano a la idea de Kerényi sobre la danza de Ariadna, señala el papel fundamental de la escritura, una escritura que abarca también la memoria, el saber de lo que ya ha sido, entendido ahora desde el ejercicio reflexivo del tiempo. Hillis Miller, cercano de Montaigne, hace suya la observación del autor de los *Essais*: «*Toute bonne*



mémoire est écriture. Elle retient sa figure». Figura que necesariamente nos remite a un análisis para el que el cuerpo de la memoria proyecta el tiempo de lo pensado. Sin duda alguna, una intención que no solo orienta los análisis de Hillis Miller, sino que los abre a posibles problemas que trazan la complejidad de toda cultura. Este mismo punto de vista fue ya abordado por Hans Blumenberg en su conocido estudio *Die Lesbarkeit der Welt*, es decir, sobre la legibilidad del mundo, que es tanto como decir sobre los procesos que definen la transparencia de las cosas, del mundo y su acceso a los nombres. Fue el mismo Blumenberg quien proponía la experiencia moderna como la de un proceso de nueva semantización del mundo, siendo las páginas de la *Encyclopédie* la expresión máxima de

tal transparencia y adecuación entre lenguaje y mundo. Sin embargo, es curioso observar, como paralelo al proceso de adecuación, que podemos identificar en el nacimiento de la cultura moderna una presencia intensa de todos aquellos elementos iconográficos que tienen al laberinto como referente. Si, por una parte, el escepticismo moderno, de clara inspiración nominalista, seguía interrogando los presupuestos de la ciencia desde una problemática específica, como era la del lenguaje, por otra, la recepción del mundo antiguo abría las puertas a una serie de temas nuevos que pronto hallan acogida en la reflexión moral de dicho escepticismo. En el caso de la metáfora del laberinto, la fortuna es inmensa. Y sería de gran interés seguir los trabajos de Hermann Kern o de Gustav René


Hocke, ya citados, a fin de ampliar esta problemática, es decir, la permanencia en la época moderna de la figura del laberinto y su correspondiente significado.

Y si el proyecto de *Cartes et figures de la Terre*, arriba citado, nos proponía un viaje por la historia de la cartografía y por las rutas de los viajeros que en su singladura habían abrazado la Tierra, de nuevo la historia de los mapas y las navegaciones que los suponen nos mostraba la inmensa dificultad de establecer correspondencias objetivas entre mapa y mundo, sean cuales sean sus condiciones formales y empíricas. La apasionante historia que ha llevado al hombre a intentar construir el atlas del mundo pertenece a un sueño, hecho realidad a pesar del relativismo que podemos atribuir a la cartografía. La mirada de los navegantes iba trazando otros hilos rojos que servirían de base para la composición de nuevos modelos y representaciones de la Tierra.

Hoy asistimos a una situación totalmente nueva, resultado de los grandes cambios económicos, tecnológicos, sociales y culturales del mundo actual. Asistimos a cambios que han modificado profundamente nuestra mirada, nuestra forma de leer y de entender, de establecer relaciones de conocimiento y de escritura. Ha nacido un nuevo lector que navega por los circuitos de la información con la misma libertad que pudieran tener en su día aquellos viajeros de mares conocidos, guiados por los portulanos de la época. Hoy todo ha sufrido profundas transformaciones. Sobre la sociedad de la información se ha construido la llamada *sociedad del conocimiento*, que da acceso a todo tipo de información sobre los más lejanos problemas del saber. Todo queda a la mano, y el lector se ha transformado en un nuevo navegante de los circuitos de la información. Surge así un mundo virtual que sustituye al mundo real, como dice Paul Virilio, que pasa a un segundo plano. El poder

de la información tiene que ver con esta capacidad de sustitución y con la aparente autonomía de las fuentes de la información, nada ajenas a las fuentes del poder, como bien sabemos.

Es curioso observar cómo el mundo moderno ha restaurado la presencia y sentido del laberinto, asociándolo a los nuevos campos del saber y de la información. Tanto en el ámbito de las ciencias naturales, físicas y biológicas como en el de las ciencias sociales, todo se nos presenta bajo la forma de un complejo sistema de formas que nos recuerda la verosimilitud del antiguo laberinto y nos lleva a habitarlo en sus dimensiones contemporáneas. Y si antes el trabajo del lector era recorrer el tapiz que la Ariadna liberada iba tejiendo a lo largo de los tiempos, es ahora un nuevo lector, navegante por excelencia de otros universos, el que traza las rutas de mundos posibles, cuya articulación y sintaxis se definen a partir de los procesos de interacción e intercambio de saberes y discursos.

Hace ya unos años, George Steiner, en su conocido *After Babel*, señalaba el cambio de escenario para toda la cultura del lenguaje y la comunicación, en el que estaba apareciendo una «nueva gnosis» como comportamiento y actitud intelectual. La palabra se situaba más allá del objeto, es decir, el lenguaje más allá de la realidad, y volvía a producirse una nueva especie de juegos nominalistas que terminaban sustituyendo a la realidad. Lo que hace unos años se presentaba como una premonición, hoy puede considerarse un hecho consumado. De ahí que sea absolutamente urgente abordar aquellos procesos que hagan posible la formación de un nuevo lector, capaz de navegar en los espacios de la sociedad de la información y del conocimiento y que sepa establecer una crítica relación con el mundo virtual que ya es nuestro mundo. Es necesaria una ética del lector que oriente y decida sobre los mundos que constituyen el laberinto contemporáneo. 

ES EL MOMENTO DE RE-INVENTARTE

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

Creamos tu
**sitio
web**
y vos lo administras

más info:
www.jubin.uy



Sumergidos en la inmersión I¹

OSCAR LARROCA

Descifrar la realidad es la gran zanahoria que guía el interés del individuo desde que la especie humana se asentó en el mundo. Habida cuenta del uso de la razón, toda imagen visual producida por el sujeto siempre significó un puente para apresar esa hortaliza. En efecto, el historiador Oliver Grau explica que, con el propósito de acceder, comprender o examinar la realidad, el ser humano intentó representar el mundo tangible desde la época prehistórica. En su monografía *Arte virtual: de la ilusión a la inmersión*, el autor estudia los conceptos *mimesis*, *ilusionismo*, *magia* y *catarsis*, hasta llegar a lo que considera el *arte de inmersión*. Esa definición describe un arco que se extiende desde los frescos de Pompeya, pasa por el trampantojo, los estereoscopios, llega a los teatros IMAX, el cine 3D, y, por último, al arte realizado por computadoras. «La gente se refiere a las imágenes virtuales como si no tuvieran historia; sin embargo, la más reciente variedad de estas imágenes está basada en la historia del arte de inmersión, que hasta ahora ha permanecido desconocido, y que tiene por lo menos dos mil años», declara el autor. Inmersión, entonces: *disolverse* en el *simulacro* de una *representación* que trafica el peso del enunciado mediante la habilidad de una semejanza convincente. Siguiendo a Grau, también se podría decir de la siguiente manera: *apagar el sentido* en la *falsedad* de la *ficción*.

El simulacro puede presentarse, al menos, en dos formas. Una de ellas es la inmersión *física*: es la que contrabandea ficción por realidad (por ejemplo, en un filme, una explosión producida con tecnología digital). La otra es la inmersión *afectiva*: es la que contrabandea lágrimas por responsabilidad social (el programa *Sonando por cantar*, conducido por Mariano Lúdice, nos quiere convencer de que tiene reserva moral, dado que invita a cantar a discapacitados, ciegos y amas de casa). El primer simulacro no pasa sino por la *mimesis*, mientras que el segundo se consolida en la hipocresía.

La real realidad

El primer uso de la palabra *realidad* en lengua castellana está fechado en 1607, dos años después de publicado *Don Quijote de la Mancha*. Hasta entonces, *lo real* –desde el punto de vista histórico– era lo que el rey poseía en su reino. La ciencia y el arte fueron derribando luego los pilares sobre los cuales se sustentaban algunas verdades sujetas a dogmas: Copérnico demostró, a pesar de las explicaciones bíblicas, que la Tierra no es el centro del universo; Darwin postuló la evolución de las especies y Einstein dejó en evidencia que la realidad del tiempo es relativa.

Aunque el arte como política podría ser inoperante, tampoco sabría existir exclusivamente con la intención de producir placer en el sujeto sin influir en este de diferentes maneras. Una de ellas sería *expandir la conciencia*. Ahora, el *para qué* expandirla es otro problema. Para influir en el espectador muchos artistas utilizan

tácticas subversivas (flagelándose o mutilándose) y otros se focalizan en la defensa de territorios de poder. Es sabido, también, que esas intenciones se pueden encontrar en las denominadas *artes tradicionales*, en un arte despojado de una temática ostensible o en las *performances* que llevan colectivos como Greenpeace. Resulta claro que no toda intencionalidad para expandir la conciencia abriga consecuencias sociales plausibles (muchas obras se agotan en un *acting*), pero no es menos cierto que un hecho cultural estimado irrelevante puede incidir a menudo en la comunidad y ejercer su predominio sobre otros hechos y conocimientos que pasarían a segundo o tercer plano.

En un principio fue el color

En 1450, la invención de la imprenta de tipos móviles produjo la edición de libros religiosos y novelas. Estas publicaciones se imprimían, en general, a una tinta. Cuatro siglos más tarde, la fotografía supuso un histórico punto de inflexión y las reproducciones, como los dioramas, fueron hechas de imágenes montadas (o fotomontajes) que intentaron su propio grado de inmersión. Seguidamente, el fotomontaje sobrevivió al dadaísmo y se convirtió en una técnica adoptada por otros artistas y fotógrafos. La fotografía en colores agregó, después, un nuevo grado de información referido a la variación en la longitud de ondas presente en el mundo visible (aunque el color apenas se daba a conocer de la mano de profesionales que pintaban con acuarela las fotos en blanco y negro).² Entre 1900 y 1930, las imágenes artificiales en colores solo se encontraban presentes en obras de arte, propaganda callejera, algunos libros, postales, álbumes de figuritas y pocos objetos más. Por esos años, las técnicas de impresión a más de una tinta todavía estaban en pañales, y la separación mecánica de colores vivía una etapa arcaica entre otras formas de reproducción como la litografía, la serigrafía o el grabado en linóleo. El avance tecnológico abriría paso a las máquinas de impresión indirecta, que permitieron trabajar con cuatro rodillos simultáneos, uno para cada color (magenta, cian, amarillo y negro). Conocida como impresión *offset*, este método constituyó un proceso similar al de la litografía, con la notoria ventaja del incremento en la velocidad de impresión. Aun así, el punto y la línea debían tener el diámetro y el ancho mínimos imprescindibles para cubrir cualquier falla de registro.³

El advenimiento y desarrollo de la fotografía digital, los recientes programas de *software* y la televisión color –sumados a la polución visual publicitaria que nos acosa desde distintos medios y soportes– dejaron al color en un segundo plano. Nuestra curiosidad es menos convocada por la variación cromática que por la simulación del espacio tridimensional y el detalle diminuto de bordes más afilados en la imagen reproducida. Con esta tecnología de última



Juego Full Spectrum Warrior (Xbox).

generación, el punto ya no es observable a corta distancia: ya no hay fallas en el registro debido a la *imperfecta observación humana*, la máquina se encarga de ello.

Imagen plana en movimiento

En 1890, la invención del cinematógrafo desató una época de ensayos que llevó al desarrollo de largometrajes a partir de 1910. Las primeras películas eran en blanco y negro, pero inmediatamente el cine se fue sirviendo de ortopedias para hacer más realistas sus relatos filmicos (algunas salas llegaron a incluir aromatizadores durante la proyección de algunos documentales para darles más realismo). A comienzos de la década del 30, cuando desembarcó el Technicolor, esa tecnología se convirtió en el gancho publicitario en un mundo hasta entonces gobernado por la prensa escrita (generalmente monocroma) y la publicidad estática. Es corriente escuchar, a quienes nacieron durante la primera mitad del siglo XX (en ese entorno urbano muy poco pigmentado), que era una gran novedad ver un filme *en colores*.

Años más tarde, el cine hizo hincapié en que ciertos filmes estaban basados en hechos reales. De esta aproximación semidocumental se pasó a la ficción-realista y para eso fue menester recurrir a una nueva técnica de inmersión: efectos digitales en 3D. El simulacro desplazó a la narración y se convirtió en uno de los ejes de las discusiones entre observadores atentos.

Reality TV

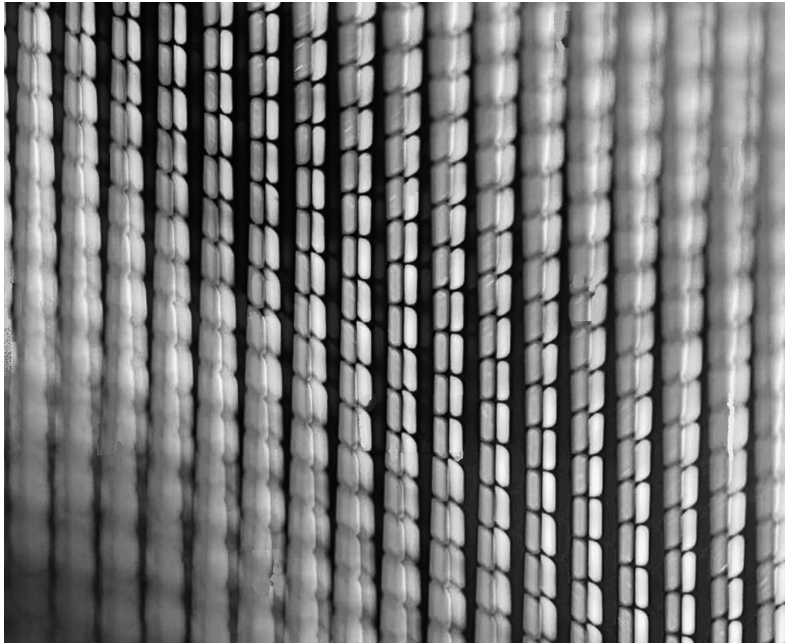
A comienzos de los años noventa, surgieron en la televisión competencias físicas con acciones cada vez más extremas y novedosas, orientadas a la privacidad hogareña en programas cuyo regocijo está centrado en la exposición corriente de individuos encerrados en una casa durante tres meses. En principio, el público creyó que se enfrentaría a un panóptico, a una clase de antropología

en *simulcast*, cuando, en verdad, asistió a un tipo de actuación teatral que pretendía, contradictoriamente, exhibir *todo*.⁴ Hasta los ídolos instantáneos se fabrican a la vista del espectador (*Popstars*, *Star Academy*, *The Glee Project*). Grandes efectos, sudores y lágrimas que parecen reales. Es el famoso *detrás de cámaras*. Y cuando son efectivamente reales o seudoreales, también se terminan evaporando los límites entre educación, información y entretenimiento, a fuerza de ver desde el balcón de esa misma pantalla la destrucción de las Torres Gemelas, la guerra en Afganistán, los indignados de Nueva York o un suicidio en directo. Se trata de un fenómeno de descenso de la experiencia racional a experiencia televisiva y, de forma paralela, a una disminución del espesor de la distancia entre la imagen teletransmitida y el televidente.

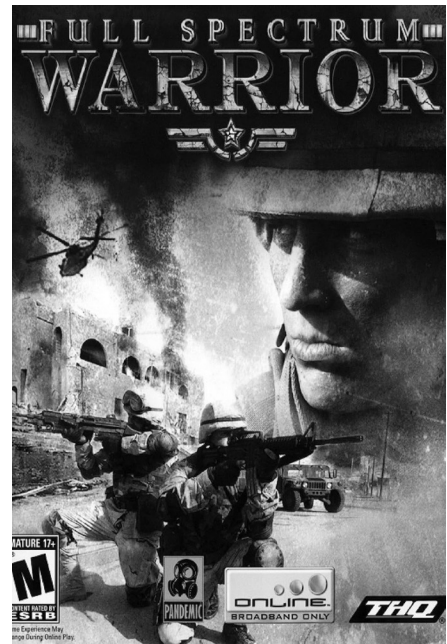
Internet no se queda atrás. *Webcams* y *homecams* develan intimidades reales y fabricadas para complacer todos los gustos: gente defecando, rompiendo muebles o introduciéndose videocámaras fibroscópicas por la vagina o el recto. La eliminación de la distancia entre lo público y lo privado produce un estado de inmersión entre el espectador y lo que le es mostrado, estado por el que se desprende –nuevamente– la separación para con lo que se muestra y, por ende, la alteridad.

La naranja mecánica

Hoy, una tercera forma de inmersión reúne la simulación de la realidad con la intencionalidad para reclutar soldados y para sanar sus traumas al regreso de la guerra. Tal como lo estudió Harun Farocki,⁵ hace tiempo que Vietnam se ha convertido, como escenario de guerra, en el universo de los videojuegos y de incontables filmes que procuran generar empatía con posibles futuros soldados. En el caso de Irak, fueron las jerarquías militares de los Estados Unidos las que brindaron información a la industria de los entretenimientos. Las aventuras del juego comercial *Full Spectrum Warrior* (desarrollado



Sucesión de líneas y puntos luminosos visibles en la pantalla de los TV a color (década del 80).



Portada del Juego *Full Spectrum Warrior* (Xbox).


para la consola de juegos Xbox y financiado por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos) tienen lugar en una versión virtual de Irak y Afganistán. De ser reclutado por el ejército, el jugador entusiasta podrá acceder a cierto nivel de la representación de *lo real* antes de readaptarse a los escenarios.

En el programa de entrenamiento Camp Pendleton: Advanced Simulator Combat Operations and Training se emplean recursos híbridos, como la realidad aumentada (*augmented reality*). Así como los pilotos de los aviones comerciales practican el vuelo nocturno o se cruzan con tempestades programadas en una computadora, los reclutas pueden ejercitar qué curso tomar en una emboscada o cómo franquear un desierto en territorio hostil. Una vez finalizada la guerra o el período de servicio, y en el caso de que los soldados regresen a sus hogares como veteranos de guerra psicológicamente traumatizados, se utiliza el procedimiento inverso: se les ofrece un tratamiento terapéutico conductista. A partir de los informes de los excombatientes se reconstruye de manera *virtual* la situación *real* vivida. Los diseños de la realidad programados por la clínica médica se envían al equipo militar de referencia, el Iraq Combat Stress Control Team, que dará el visto bueno acerca de los hechos simulados. En la terapia de exposición (mediante esta nueva versión de videojuegos y simuladores), los veteranos vuelven a atravesar las causas que dieron origen a su sufrimiento: se lleva al paciente a la inmersión profunda de lo vivido en la guerra. El terapeuta puede aumentar el grado de amenaza y conseguir que el soldado supere el momento de crisis o utilizar el *Wizard of Oz*, un juego de PC para modificar, moderar, pausar o dar por terminada la sesión. Se busca que el paciente pueda superar sus traumas y hacer consciente la escena original que lo afectó, en lugar de reprimirla. Aparentemente, como decía Farocki, la mecánica emocional de los soldados traumatizados se adapta a las reglas del oxímoron *juegos serios*.

Realidad y virtualidad del mañana

La virtualidad incuba objetos inmateriales y contribuye a neutralizar, mecánicamente, el temor a la realidad: mitiga la dificultad

de acceder al espacio físico (paseos y visitas virtuales), suple directamente su ausencia (crea mundos fantásticos, como *Second Life*), maquilla la inseguridad que algunas personas le tienen (socialización telemática que evita tener que enfrentar al otro, como Facebook, por ejemplo) o «sana» traumas de guerra. Hoy, el nuevo desafío debería ser recuperar la posibilidad de diferenciar críticamente la ficción de la vida, la inmersión de la verdad, el juego de la guerra, la terapia ortopédica de la psicoterapia.

La imagen, inmóvil o en movimiento, puede ser luminosa u opaca, rústica o definida, con una epidermis artificial afelpada y puede presentarse en doscientos mil tipos distintos de color a 500 dpi. Sin embargo, sumergirse en ella no debería contradecir ni derogar la existencia genuina de la zanahoria. En otras palabras: que los tapujos no impidan buscar la verdad. 

¹ Texto –actualizado y corregido– que fuera publicado por el autor en su compendio *Bisagras y simulacros*, HUM, 2016.

² Si bien la diapositiva moderna en color fue introducida en 1935 por Kodachrome, su utilización masiva se disparó recién tres décadas más tarde, razón por la cual la técnica del coloreado artesanal se empleó en varios países hasta bien asentados los años sesenta.

³ La superposición de las cuatro películas (cian, magenta, amarillo, negro) se hacía a mano por un operador gráfico que colocaba cruces de registro en los costados de cada una de ellas.

⁴ La curiosidad y el morbo no tienen directamente que ver con la aprehensión de la realidad, y el deseo de espiar al otro desde el anonimato no es nuevo. Respecto al *todo*, señala Jean Baudrillard: «Cuando todo es mostrado, es que percibimos que no hay nada más para ver. Es el espejo de la chatura, del gran cero, en el que se comprueba la desaparición del otro y tal vez incluso del hecho de que el ser humano no es fundamentalmente un ser social. Es el equivalente a un *ready made*, la transposición exacta de la vida de todos los días, a su vez ya falsificada por todos los modelos dominantes. Una banalidad sintética, fabricada en circuito cerrado». *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991.

⁵ En su texto «Immersion» (*Arbeitsittel*), publicado por el cineasta alemán en *Soft Montages*, Yilmaz Dziewior (ed.), Kunsthaus Bregenz, 2011.



Para
empezar
a salir

2402 90 17
www.socioespectacular.com.uy



Exposición permanente

Bartolomé Mitre 1368 – Montevideo – Uruguay
Tel.: (+598) 2917 0343 / Móvil: (+598) 99303718
www.alsurart.com – alsurart@gmail.com



SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

AFICHES CON MEMORIA

CARLOS PALLEIRO

Palleiro continúa la tradición de los grandes afichistas, en la que el dibujo casi siempre es el protagonista principal, dibujando con ideas. En el afiche se tiene que resolver el diseño con mucha síntesis, ir directo al asunto, sin dispersiones ni distracciones. Una idea. Ni dos ni tres, una idea. Es necesario que el mensaje se decodifique rápidamente. Pero –importantísimo– que quede en la memoria, que anide en ella y resople la idea, el concepto. Es entonces cuando la comunicación se realiza, y esa es la función del diseño: comunicar.



Diseño Gráfico: Carlos Palleiro. Ciudad de México, México, 2023.

Cursos 2023

Diploma en Gestión Cultural

Comienzo:
abril 2023

Modalidad;
virtual sincrónica



Gestión de la **Producción** **Artística**

Comienzo:
agosto 2023

Modalidad;
virtual sincrónica