

15
años



La Pupila

FIC FONDOS DE
INCENTIVO
CULTURAL

#ConectamosCultura

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 67, SETIEMBRE 2023
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 135.º aniversario.

SUMARIO >

- 1 Entrevista a Andrés Duprat.
«No hay que ser doctor para entenderlo»
- 8 El paisaje urbano habitado
- 12 Entrevista a Carolina Fontana.
Entre el sosiego y la reflexión
- 20 Los mundos de Vermeer
- 24 ¿La inteligencia artificial es
tan inteligente?
- 28 La memoria insistente:
una introducción a la obra de
William Kentridge

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 67, SETIEMBRE 2023
www.revistalapupila.com

Foto de tapa: Carolina Fontana. «Shanghái»,
de la serie .NET, 2022. Óleo sobre lienzo, 80x100 cm.

STAFF / Colaboran en este número

Francisco Jarauta. Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Realizó estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Fue 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 Iríde, Experimenta, Pluriverso.

Armando Sartorotti (Montevideo, 1956). Fotógrafo con más de 40 años de trayectoria profesional. Como fotoperiodista y editor, formó equipos que cambiaron la forma de hacer fotografía en diarios de Uruguay. Es docente

en la Universidad ORT desde 2000. Está a cargo de sus propios talleres de fotografía documental y de proyectos fotográficos desde 2013.

María Fernanda Pallares (Montevideo, 1970). Artista egresada del IENBA. Complementó su formación en talleres de artes plásticas y de fotografía en Uruguay y en el exterior. Vivió en Brasil, donde realizó una maestría y un doctorado en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Fue docente del instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación hasta 2023. Actualmente su práctica artística se concentra en la fotografía y en el grabado.

Néstor Casanova Berna (San Carlos, 1958). Arquitecto uruguayo. Se desempeñó como docente de Teoría de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Desarrolló su actividad de investigación teórico-arquitectónica, de donde proviene el interés particular en la *teoría del habitar*. Publicó los libros *Arquitecturas* (2008, CSIC-Udelar), *Arquitecturas II* (2012, CSIC-Udelar), *Hacia una teoría arquitectónica del habitar* (2013, CSIC-Udelar) y *Tratado de teoría del habitar* (2019, Diseño, Buenos Aires). El autor tiene un blog personal dedicado a su especialidad: *teoriadelhabitaruruguay.blogspot.com*.

► Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, en la que 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
empezar
a salir



2402 90 17
www.socioespectacular.com.uy

ENTREVISTA A ANDRÉS DUPRAT

«No hay que ser doctor para entenderlo»

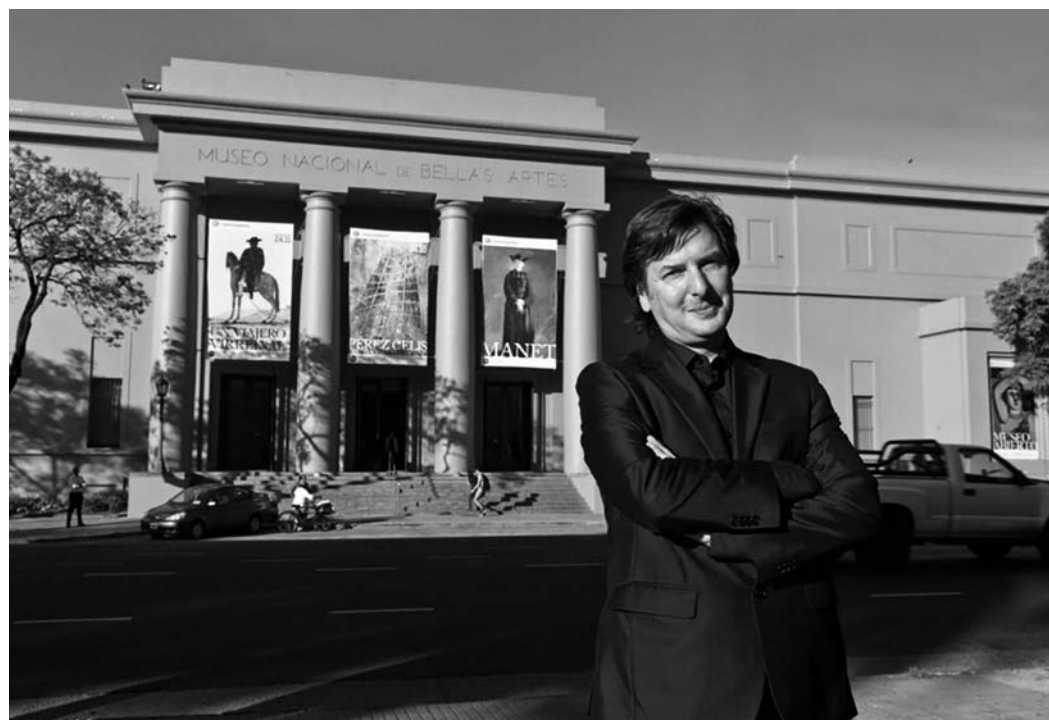
Andrés Duprat (1964, La Plata, Argentina) es arquitecto, gestor cultural, curador y guionista de cine. Desde 2015 es director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, cargo al que accedió por concurso. Anteriormente, entre 1991 y 2002, fue director del Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca, y a partir de su creación estuvo al frente del Museo de Arte Contemporáneo de su ciudad natal. Entre 2002 y 2004 dirigió el área cultural y el centro de arte contemporáneo del Espacio Fundación Telefónica de la ciudad de Buenos Aires. Desde 2005 se desempeña como director de artes visuales del Ministerio de Cultura de la Nación. Como guionista, aborda el tema del arte contemporáneo (*Mi obra maestra, El artista*) a partir de una mirada aguda que desentraña sus complejidades y sus contradicciones, y este profundo conocimiento del escenario del arte se ve reflejado en su gestión como director del museo, en el que puede convivir una estupenda muestra antológica de León Ferrari con uno de los acervos más importantes de Latinoamérica.

GERARDO MANTERO

—El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires cuenta con un acervo que lo transforma en uno de los mayores museos de Latinoamérica. Tiene la mayor colección de arte argentino y una importante colección de arte clásico y de las vanguardias de la modernidad, además de una gran colección de arte precolombino. ¿Podemos profundizar sobre la importancia del acervo?

—Como vos decís, es un museo de casi 130 años de historia, con un acervo de más de 13 mil obras y que ha tenido, como todas las instituciones históricas, momentos más dinámicos que otros, según las situaciones del país. Es una institución que se fue enriqueciendo en cuanto al patrimonio, que se fue popularizando y democratizando, pues cuando nació, a fines del siglo XIX, pertenecía más a una élite intelectual y del arte de fin de siglo. Durante el siglo XX fue ampliando su público y hoy es un museo muy popular, además de gratuito. Actualmente es muy visitado y está superinstalado en nuestra vida cultural. Los directores de museos suelen decir que es necesario hacer estrategias para captar público. Por suerte, nosotros no tenemos que hacerlo, porque es un lugar de referencia para la gente. Vienen más de 2 mil personas por día, y en ocasiones, como las vacaciones de invierno, vienen alrededor de 5 mil. También es popular en el sentido de que viene gente de todos los estratos sociales

y franjas etarias. Podría decirse que es un museo enciclopédico en su origen y en su concepción, y, en cierta medida, lo sigue siendo. De hecho, hay varias de las colecciones que incluyen también objetos de artes aplicadas, muebles, jarrones orientales. Digamos que es un museo que no se puso, desde el momento de su fundación, un límite o la misión de seguir una línea en específico, sino que ha sido un gran recopilador de diversas formas de arte, si bien, obviamente, en esos años se miraba más hacia Europa. Ahora es fácil criticar esa mirada centrada en lo europeo, pero era una cosa bien de la época. En aquel entonces se consideraba que el arte era el arte occidental. Entonces, desde luego, contamos con una gran colección de arte europeo. Conforme a los tiempos que corren y a ciertas reivindicaciones, estamos tratando de equilibrar ese aspecto con la gran colección de arte argentino y la sala de arte precolombino que, a su vez, conecta a una sala de arte colonial y a la Argentina del siglo XIX. Es decir, queremos reflejar que el arte argentino no solo se ha nutrido de Europa y de las escuelas europeas, sino que también hay otra vertiente importante, quizá un poco soslayada. La sala de arte precolombino del museo muestra los pueblos que vivían en lo que hoy es Argentina, no es arte precolombino de México, Honduras o Centroamérica. Es decir, muestra pueblos tal vez menos



Andrés Duprat, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

conocidos que los incas, los aztecas, los mayas, pero con una poética, una estética y un arte particulares por los cuales nos parece importante que esté exhibido. Además, uno a veces encuentra sinergias entre muestras contemporáneas y ciertos vínculos con cierta iconografía del arte precolombino. Nos pasó con varios artistas. Así que hay algo de esa vertiente en la esencia íntima de nuestro arte, por más que Argentina siempre se creyó un país europeo en el exilio.

—Un exdirector del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, Gonzalo Carámbula, para ilustrar las características de su proyecto hablaba del *ecosistema cultural*. A propósito de esta expresión, ¿ustedes tienen en cuenta la relación del museo con los demás museos de Buenos Aires y con los de las provincias de Argentina?

—Sí, yo creo que está bien el concepto de *ecosistema*, porque no se pueden analizar las instituciones separadamente. Buenos Aires es una ciudad cosmopolita, culturalmente muy rica, es innegable que se da una retroalimentación entre las distintas instituciones, incluso entre las distintas disciplinas, no solo en lo que refiere a las artes visuales. Como te decía anteriormente, nosotros no hacemos tantas estrategias de captación porque Buenos Aires tiene un público inquieto, interesado en el arte. No es que sea un público de expertos, pero es un público ávido: si vas al teatro está lleno, tanto en la avenida Corrientes como en un galpón en Almagro, y lo mismo sucede con los conciertos. Ese contexto ayuda a que el museo tenga la importancia que tiene, porque hay como una ola expansiva que también te toca. Con respecto a las instituciones, es cierto que, de alguna manera, este es el museo madre de los museos provinciales, y como es un museo nacional no pertenece exclusivamente a la ciudad de Buenos Aires. Nosotros tenemos también el compromiso y la obligación de tener presencia en las provincias, por más que Argentina esté excesivamente concentrada en Buenos Aires.

Nosotros somos muy sensibles a ese tema. Obviamente, la sede del Museo Nacional está en Buenos Aires, pero nosotros también trabajamos con el Museo de Bellas Artes de Neuquén, que, de alguna manera, funciona como una subsede: hay 200 obras de nuestra colección que se exhiben ahí. Además, hacemos muestras itinerantes de parte de la colección para que se presenten en distintas localidades; es decir, somos conscientes de que gestionamos una colección nacional y no porteña. Y, volviendo un poco a tu pregunta, sin duda acá en Argentina hay un ecosistema de artes visuales, pero también de las otras disciplinas, porque, hoy más que nunca, las disciplinas están todas imbricadas, ya no es como era antes. Por ejemplo, nosotros hemos realizado, en el contexto de la muestra de León Ferrari, una *performance*; tal vez alguno podría decir que eso es del campo de las artes escénicas o artes vivas, pero lo cierto es que se han fusionado bastante las disciplinas.

—Un factor relevante para cualquier institución y museo es el presupuesto. Desde que asumiste, en 2015, has pasado por distintas administraciones gubernamentales. ¿Cómo calibrás los apoyos presupuestales? Además, existe la Asociación Amigos del Museo, que también trabaja para conseguir aportes de privados.

—Sí, el museo, igual, tiene un estatus especial con relación a los otros museos públicos. Es lo que técnicamente se llama *organismo desconcentrado*, que es una ventaja con respecto a los otros museos porque tiene un presupuesto. Los otros museos nacionales, por ejemplo, dependen de una dirección nacional a la cual tienen que acudir cuando necesitan dinero para llevar a cabo las muestras o comprar insumos, etcétera. En ese sentido, el museo, si bien no es un organismo autárquico, como sí lo son el INCAA [Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales] o la Biblioteca Nacional, tiene un estatus bastante independiente. Esa independencia también es política, porque, por ejemplo, vos bien decías que yo ingresé

Muestra antológica de León Ferrari en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.



en 2015 por un concurso, y es verdad que al poco tiempo cambió el gobierno, pero, justamente, esa es una virtud de los concursos, ya que los que ingresan de ese modo no son cargos políticos, por ende, no cambian con cada gobierno. A mí me parece bien esa profesionalización, porque, al margen del gusto personal que pueda tener un funcionario o un director, hay un conocimiento profesional, y el hecho de estar concursado te da más espalda, por más que el cargo de director de un museo no sea tan importante en la escena política. Yo defiendo esa práctica, porque si bien los espacios siempre son políticos y el arte no está al margen de la política, ayuda a que el ámbito no esté tan partidizado, no es que uno responde a un partido.

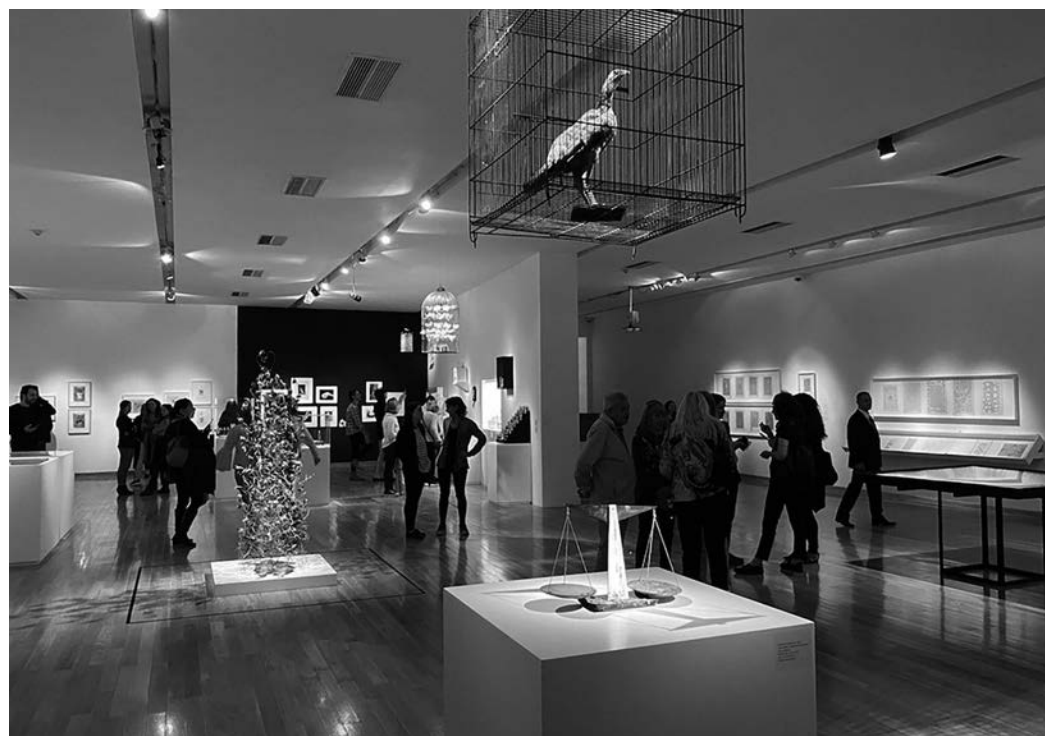
—Y el presupuesto, ¿se mantuvo, aumentó o decreció?

—Desde que ingresé en 2015 hasta ahora, ha crecido siempre. En eso soy un funcionario avezado, porque, dada mi antigüedad en el rubro, sé perfectamente que siempre hay que pedir más; por más que esté contento, sé que siempre hay más necesidades de crecimiento. Nosotros siempre ejecutamos todo el presupuesto que tenemos y pedimos más, ya que esa es una actitud que hace crecer a la institución. No sé si esto se sabe en forma general, pero a veces los presupuestos públicos se subejecutan y ese es el argumento que tiene el Estado para decir: «Te di 10, gastaste 3 y te arreglaste; no te doy 10 el año que viene, te doy 4, en todo caso». El museo tiene muchas necesidades, es muy dinámico, y el hecho de que crezca en el presupuesto te permite soñar más grande. Por ejemplo, ahora vamos a empezar una obra de arquitectura que amplía el museo, pero no solo lo amplía en metros, sino que lo moderniza, se van a colocar nuevos ascensores, se va a hacer una conexión con el restaurante y con el otro edificio sobre la calle Figueroa Alcorta. Y, tratando de responder a tu pregunta anterior, la Asociación Amigos es muy antigua. Eso está bueno, porque no es que se hizo ayer, ya tiene 90 años a sus espaldas.

Tuvo épocas mejores y peores, como el país, y tuvo épocas en que no eran tan amigos del museo. No hablo de mi gestión, yo me llevo bien, pero es verdad que hubo muchos desencuentros por distintas visiones, por distintas gestiones. Desde que estoy yo nos llevamos superbién, es muy profesionalizado. Yo creo que esa fue la gran solución, que no sea personalizado, sino profesionalizado. Es un buen aporte. Por supuesto que el Estado aporta más del 90 por ciento del presupuesto, te diría que el 95 por ciento del presupuesto es público; no obstante, ese 5 por ciento de fondos privados es muy útil, porque permite cosas que con el dinero del Estado no podés hacer.

—¿En ese presupuesto está contemplado un monto para la compra de obras?

—Sí, está contemplado en el del Estado, y en el caso de la Asociación Amigos tiene la ventaja de que es más flexible. Te doy un ejemplo que es patente: si se rompe el ascensor, para repararlo con fondos estatales es de rigor hacer un diagnóstico y una licitación pública, con todo lo que eso implica. Es decir, supone un proceso que puede llevar varios meses, mientras que si utilizamos los fondos privados, como el dinero proveniente de la Asociación Amigos, el ascensor lo puedo arreglar de forma inmediata, sin que por ello deje de haber transparencia, pues están auditados. Esa es la gran ventaja de articular lo público y lo privado. Realmente lo privado te permite hacer cosas, como pagar una *fee* de una muestra. A veces, para traer muestras internacionales te piden un adelanto, y el Estado no paga adelantos, lo cual me parece válido, ya que si pagara adelantos quedaría expuesto cuando un evento no se termina realizando, por ejemplo. Por eso yo aconsejo a los museos públicos tener una pata privada, llámala como quieras: amigos, operadora, colaboradores; porque, además, te articula con la sociedad civil desde otro lado. Asociación Amigos también son empresas, gente a la que le gusta el arte,



Muestra antológica de León Ferrari en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

grandes *sponsors* y gente que tal vez no tiene mucha fortuna, pero tiene amor por el arte y va a los cursos y colabora. Es decir, existe una articulación virtuosa.

—¿Cuáles son los criterios para establecer las compras de obra?

—Eso lo hablamos con la dirección. El museo tiene una dirección ejecutiva y una dirección administrativa y jurídica, así como una dirección artística. Menciono esto para, de alguna manera, trazar lo que es el triángulo superior de la estructura. Después tienen muchas ramas, pero de ahí se desprenden todas las áreas. Y lo que se hace es una serie de reuniones que, en general, se basan en el estudio de la colección y en tratar de cubrir algunas ausencias; de repente nos puede faltar un autor perteneciente a determinado período o alguna obra representativa de tal movimiento. Siempre hay mucho que se puede comprar con el fin de enriquecer la colección, pero, en general, los criterios son esos. Muchas veces también nos articulamos con la Asociación. Por ejemplo, acá está la feria ArteBA, que es una feria comercial de arte contemporáneo, pero hoy participan muchas galerías de Argentina y de otros lados. Esa feria tiene un programa que se llama Matching Fund en el que vinculan bancos con instituciones. Entonces, el banco pone un dinero y la institución le empata ese dinero para la compra de obras. Ellos lo hacen también para dinamizar la feria y que los museos intervengan. En esos programas generalmente entramos y compramos, lo cual termina ayudando a dinamizar todo: ayudás al artista, ayudás a la galería, ayudás a que la feria sea exitosa y se venda, y a vos te ayuda un banco poniéndote la mitad de lo que vale la obra. O sea, nosotros también aplicamos a ese tipo de cosas o nos asociamos. Por ejemplo, acá en Buenos Aires hay una ley de mecenazgo, y el museo como institución pública no puede aplicar, pero sí puede aplicar la Asociación Amigos. También se reciben donaciones, que nosotros evaluamos si aceptarlas o no por un tema de responsabilidad institucional, ya que no podemos aceptar todo porque cada obra implica costos de preservación.

—El museo es determinante en la conformación del canon. En ese sentido, la figura del director del museo tiene la tarea delicada de administrar la relación con el medio. Tuviste antecesores muy célebres, como Romero Brest y Jorge Glusberg. Creo que Glusberg tuvo conflictos con artistas y finalmente renunció.

—Sí, él tuvo conflictos, más que nada con la Asociación Amigos. Yo lo conocí a Glusberg, era un director muy dinámico, muy conocido internacionalmente. Era una figura y, como tal, tenía sus detractores y sus acólitos, porque era alguien que no pasaba desapercibido. Yo rescato muchas cosas de Glusberg, porque él puso la gratuidad en el museo y, a partir de eso, el museo se llena.

—¿Cómo es tu relacionamiento con el medio en general desde el rol de director de museo?

—Yo me llevo bien porque soy alguien del medio, o sea, hace 30 años que dirijo museos, desde los 26 años. Primero en Bahía Blanca, después dirigí Fundación Telefónica, después fui director de Artes Visuales del ministerio muchos años. Es decir, no soy un extraño, soy una persona que emerge de ese universo. Digamos que soy un poco un producto de este medio y eso me da cierta empatía, incluso mis limitaciones probablemente también tengan que ver con que emergo de ese medio. Yo no soy un fanático del fútbol para nada, pero viste que hay un respeto a los técnicos que han tenido una trayectoria. Creo que pasa lo mismo en el ámbito de la cultura. No es que me tengo que ganar un lugar, pues el lugar me lo fui ganando con los años. Igualmente, en los cargos de decisión —lo mismo le pasará a Enrique Aguerre— también te ganás enemigos, por el hecho de que el cargo te exige tomar decisiones. Acá hubo directores que quisieron generar simpatía diciendo que el museo es abierto, proponiendo un registro en el que los interesados en exponer sus obras se pudieran inscribir. Pero la tarea de un director no se trata de seleccionar a los primeros 40 inscriptos, eso es un acto, además de estúpido, demagógico y tribunero. No hay que lavarse las manos y escaparle a la decisión.

El Estado me paga a mí, o a cualquier director, para que, a partir de mi conocimiento, decida y discrimine en el buen sentido. Lo que pretendo del director del Teatro Colón es que haga una programación buena, no que toque el primero que se anote. Es natural que este tipo de actuación directiva a veces genere heridos y que el artista se pregunte por qué no fue seleccionado. Puede suceder que uno, en el rol directivo, a veces elija a un artista que, al final, no termina teniendo una gran trayectoria y excluya a otro que termina haciendo una gran obra. Uno elige, en el acierto y en el error, lo que considera mejor. Es un desafío que a mí me gusta asumir. En el arte contemporáneo, desde donde yo vengo es más complejo, ni siquiera hay perspectiva histórica, es decir, si hago una muestra de Torres García es muy raro que me equivoque, ¿quién va a decir que no merece tener una muestra? En el arte contemporáneo hay mayor incertidumbre, mientras que con las bellas artes pisás más sobre seguro, pues siempre hay una distancia histórica.

—En el mundo existe una tensión en cuanto al rol de los museos que tiene que ver con concebir al museo como centro de formación y creación de sentido y con la tendencia que promueve a los museos como centro de entretenimiento, de consumo masivo de turismo cultural.

—Yo no lo vería como una contraposición. Es verdad que los museos en los últimos años se cargaron de más sentidos y se cargaron de más actividades y aristas. No tan lejos en el tiempo, hace unos 20 o 30 años, se entendía más claramente qué eran, pero fueron siendo instituciones cada vez más exitosas en el concierto. Yo no sé si es que las iglesias fueron perdiendo poder y lo fueron ganando las instituciones culturales. Hoy los museos son los grandes íconos arquitectónicos de las ciudades. La arquitectura vanguardista en general son museos. Como vos decís, son lugares de encuentro, de entretenimiento, de servicios. Para mí es re bienvenido eso, que no sean mausoleos, que no sean lugares para expertos que vienen a estudiar,

sino que te ofrezcan múltiples abordajes. Quizás quienes tuvimos determinada formación artística no siempre nos damos cuenta de que hay gente que no tuvo ese menú de opciones, según su sector socioeconómico cultural, y que por ahí viene a visitar el museo porque hay aire acondicionado en verano o hay wifi. También hay gente que de repente vino porque había un concierto o un evento puntual, pero eso termina siendo una puerta de entrada, y tal vez mucha gente que entra medio distraídamente descubre otro mundo. Entonces no soy crítico de que los museos tengan restaurantes, tiendas, que presenten libros, que hagan actividades de otras disciplinas no solo de artes visuales. Lo que a mí no me gusta es la espectacularización de los museos. Antes de la pandemia se veía un poco esa tendencia, los museos se parecían más a shoppings, los mismos shows iban itinerando por distintos lugares; si se quiere, se veía cierto imperalismo cultural que todos replicaban. Ese camino sí que no me gusta, porque me parece que los museos son instituciones que están buenísimas para pensar tu realidad. Eso no quita que también es importante darles espacio a las muestras internacionales, obviamente, sin perder al museo como ámbito de autorreflexión de los temas sociales de donde estás parado. Creo que, cada vez más, los museos toman conciencia de esa importancia, de que son los lugares –por fuera de lo escolástico, de la universidad o de la escuela– donde uno puede conocer otras miradas. No es que desde un museo vas a hacer la revolución, pero algo podés incidir.

—Desde tu doble condición de creador y de director de museo, en tus guiones para cine hacés referencia a la complejidad del arte contemporáneo desde una mirada crítica. En particular cuando te referís a lo que se da con el público del arte, que cuando no entiende algo que está viendo se siente ignorante en vez de conectar con la experiencia estética desde su propia sensibilidad y parece necesitar que venga alguien a explicarle el valor de la obra.

—Sí, es la tragedia del arte contemporáneo...

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.





Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

—Es muy singular e importante que lo digas vos desde la investidura de un director de museo.

—Claro, toma más valor y más riesgo eso. Yo defiendo mucho esa posición. Obvio que hay matices. Yo no estoy en contra del conocimiento ni en contra de la academia. Admiro muchísimo a mucha gente académica, de la que aprendo un montón. A mí me encanta. Lo que critico del sistema del arte es que parece un territorio de expertos. Y, en realidad, los artistas son gente como nosotros, alguno habrá estudiado más, tendrá el título o no tendrá el título. El arte es expresión humana, o sea, no hay que ser doctor en algo para entenderlo. Entonces yo defiendo mantener esa ilusión y esa mirada primigenia no tan profesionalizada, no tan academicista, porque si no se pierde lo esencial. Y es verdad que muchas veces el conocimiento te estructura la mirada para bien y también para mal. Yo cuento una anécdota que sirve para ejemplificarlo. Mi esposa es coreógrafa y bailarina de danza contemporánea. Ahora sé un poco más de eso, pero en el momento no era una rama del arte a la que le había prestado atención y no sabía mucho. Con ella empecé a asomar la nariz en quiénes eran las figuras y a ver un poco esa escena y me encantó, la danza me pareció una disciplina espectacular, la cosa efímera que no queda en ningún lado más que en tu cabeza; eso, a mí, que estoy acostumbrado a ver cuadros y objetos, me pareció genial, que la obra solo persista en tu recuerdo. Ahora, yo tenía una mirada de la danza superfresca, como de un niño, me encantaba, me asombraba, o sea, una mirada muy compenetrada. Y yo veía que mi mirada de las artes visuales estaba muy profesionalizada, en el mal sentido. Veía algo y decía: «Ah, esto se parece un poco a tal escuela, pero modificada», «Ah, este no, este sí», «Yo vi la muestra anterior y el tipo antes hacía tal cosa»... Es decir, utilizaba un montón de datos extrartísticos, si se quiere, que eran como explicaciones en perjuicio de esa mirada sensual o primigenia que te lleva a la emoción. Considero que está bueno entrar en el juego

ficcional del arte. Entonces, en ese sentido, a veces la hiperinformación, la hiperacademización enfría la experiencia sensible.

—El arte contemporáneo es como un amplio escenario en el que todo parece flotar y hasta la crítica es fagocitada, a lo que te referís diciendo: «Como un mecanismo bastante perverso e inteligente donde la crítica se la come y te la escupe masticada, y que se acepta sin más».

—Sí, como decía Oscar Wilde, para mí la crítica es una de las bellas artes. No es que denosto a los críticos. A mí lo que no me gusta de un crítico es que se pare en un pedestal y se ponga a aprobar o desaprobar las obras. Ahora, el ejercicio de la crítica para mí es arte también. Incluso he ido a ver muestras en las que lees el texto y es mejor que la obra que se expone. Creo que hay que desmitificar eso también. A veces las lecturas son mejores que el objeto de la lectura, y a veces no. Lo que pasa con el arte contemporáneo visual es que es más flagrante en algunas cosas que te dejan duro. Yo he visto muestras y obras que vos decís, sin ser un experto: «Pero esto hace 50 años que lo vienen haciendo y mejor». Te dan ganas de decir: «Flaco, andá a mirar a Duchamp, que ya lo hizo en 1917». Tenés que tener la humildad de ver qué antecedentes hay y darte cuenta de que no inventaste el tornillo. Digo, a veces hay como una impunidad de decir: «Ah, yo inventé esto», y de verdad ya no inventaste nada. Ahora, por otro lado, te voy a decir lo contrario. Una cosa que me gusta de la juventud es que no respete esas jinetas. Entonces, lo que te digo es contradictorio, pero es así. Yo lo vivo, tengo hijos grandes, jóvenes, y muchas veces me quedo señalando referencias que debieran leer y que gracias a que no las leen tienen el desparpajo de hacer determinadas cosas. El hiperrespeto te petrifica. Eso pasa bastante con la edad, por eso yo también soy un defensor de que los jóvenes tienen que tomar lugares, posiciones de poder, porque ya a nuestra edad tenés un prestigio, un nombre, una responsabilidad que, en cierta medida,

te limita o te hace perder frescura, osadía. Por eso es mejor, en parte, desconocer algunas cosas, como muchos jóvenes, para lograr avances. De hecho, muchos de los grandes artistas han hecho sus grandes aportes cuando eran muy jóvenes, desde los Beatles hasta Basquiat. Eso no quita que hay veteranos que hacen grandes aportes y artistas que siguen cultivando ese espíritu juvenil. A la vez, hay artistas que siguen repitiendo clichés que hallaron en 1960 y ese es su hallazgo que utilizan todo el tiempo.

—Sí, esa sensación de *déjà vu* que, en muchos casos, es impuesta por el mercado, que es un factor determinante como legitimador y que transforma la transgresión en producto. Por otro lado, hay un fenómeno, que algunos grandes actores del arte visual han señalado, que es el nivel impúdico de las cifras que se mueven en el mercado. ¿Cómo es tu relacionamiento con eso?

—Yo, por suerte, estoy lejos del mercado. ¿Viste que en las artes visuales se puede? Hay como dos carriles paralelos, que se parecen en momentos, pero no. Yo he hecho muestras en todos lados, en distintos formatos. Pero, por ejemplo, nunca hice una muestra en una galería ni nunca estuve vinculado a la venta de obras. Realmente es un canal que, si bien lo conozco más que la media, no me interesa y tampoco lo entiendo bien, por lo que decías vos. Puedo entender el valor de una obra, pero el precio me cuesta más. Vos podés decir: «Esto vale un millón de dólares o 5 mil dólares», pero no entiendo, creo que esos precios tienen que ver con temas extrartísticos, en gran parte, o con perversiones del capitalismo, como que hay cosas imponderables que están fuera del circuito de precios normales. Nunca estuve muy metido en ese tema y es perfectamente evitable, ¿no? Obviamente, eso tiene que ver con el hecho de que siempre trabajé en lugares públicos con los cuales no se vende arte. Voy por curioso a las ferias, también me llaman la atención las noticias de lo que vale una obra, pero, bueno..., es verdad que esa es una particularidad de las artes visuales, porque no pasa en todas ramas del arte. Otra cosa interesante que dijiste vos es que también ese sistema económico del mercado termina neutralizando cualquier crítica. Creo que, muchas veces, los creadores, los artistas saben eso y se hacen los sonsos, porque es como que yo señalo las injusticias del mundo. ¿En qué foro vos denunciás eso? ¿Dónde lo exponés? Por ahí si lo denunciás en el Guggenheim te creo menos. Es verdad que el mercado termina como consumiendo eso y transformándolo en nada. Pienso ahora en León Ferrari, que se está exponiendo acá: yo no tengo plata para comprar una obra de León Ferrari, esa es la verdad, eso es una cosa del mercado. León en su obra ha criticado muchos sectores de poder, pero sabe que, al mismo tiempo, son los únicos capaces de comprar la obra y así lo hacen, ¿no? Entonces, sí, se crea esa paradoja. Igual, todas esas cosas raras del arte son lo que a mí me gusta, pues es un mundo tan loco que nunca terminás de ser un experto, nunca terminás de entender, siempre te asombra.

—En el caso de León Ferrari, que es un gran artista, está clara la autenticidad de su búsqueda y su visión crítica de la sociedad. Después el mercado lo puso en determinado lugar.

—Eso es lo que pasa en el mundo del cine, que es mi otra pasión.

Se ve bastante. Europa o Estados Unidos le piden a Latinoamérica cine violento, de pobreza, porque es la mirada de ellos. Según su mirada, para ver cine contemporáneo lo busco en Francia. Eso es una cosa de un colonialismo horrible y me parece que si yo escribiese películas de gente que vive en la extrema pobreza en la Patagonia sería un mentiroso. No sé cómo es eso. Entonces, uno tiene que tener esa honestidad que decís vos de escribir sobre los problemas que le afectan de alguna manera y que conoce en profundidad, y que por ahí no son los que pide Europa.

—Varios de tus guiones (*Mi obra maestra, El artista, El ciudadano ilustre*) encierran una mirada irónica y crítica no exenta de humor, como, por ejemplo, el parlamento de Brandoni personificando a un artista cuando no quiere pagar la cuenta en un restaurante.

—Ah, sí. Viste que ahí había esa generación de artistas que se perdió. No hay más, quedan dos, pero existían. Yo conocí a muchos artistas como en ese papel de Brandoni, te podría dar nombres y apellidos, que pertenecían a una bohemia medio punk que había acá en Buenos Aires, que eran terribles, buenos artistas pero también con mucha oscuridad, alcohólicos, muy poco felices con sus parejas, no sé... Tenían una parte oscura que ahí en la película no está tan retratada, pero el lado bueno de esa gente era que estaban totalmente volcados a la creación sin especulación. Hoy ves pibes de 30 años que para contactarlos tenés que hablar con el asistente, pues es como hablar con el CEO de no sé qué... Y estos otros artistas, que fueron importantes y que la mayoría están muertos ahora, eran totalmente distintos; hablabas con el tipo, se brindaba, se abría, te decía su cosmovisión.

—La tarea del guionista es difícil. En tus películas lográs un producto muy entretenido que dice muchas cosas.

—Dice mucho, sí. Igual, yo te discuto que el trabajo de guionista es difícil, porque el guionista tiene una ventaja sobre el de los directores. Es verdad que sin guion no hay película, como dicen, pero también el guion es invisible. Vos lo que viste es la película, que es mi guion interpretado por los directores e interpretado por los actores. Entonces, si la película es buena, el guionista se monta. Yo digo: «Ah, la escribí yo, la pensé yo» y me sumo al éxito. Y si la película es mala, veo que los guionistas siempre tienen cosas que decir: «No, no me interpretaron».

—¿Estás trabajando en algún proyecto cinematográfico?

—Sí, acabo de terminar de escribir una serie entera sobre un director de un museo de arte contemporáneo que es muy gracioso —no soy yo— y tiene un poco de todo lo que estábamos hablando. Está presente ese sinsentido, sobre todo relacionado con el arte contemporáneo, en el que hay piezas controvertidas, y especialmente en esta época, con las redes y la corrección política, que tienen todo más controlado.

—¿Es una serie?

—Es una serie que ya la terminaron de filmar en España. Yo creo que el año que viene ya se estrena. El 90 por ciento de los actores son españoles, pero el protagonista es interpretado por Oscar Martínez. 📽



Esquina de José Ellauri y 21 de Setiembre.

El paisaje urbano habitado

NÉSTOR CASANOVA BERNA

La constitución habitable del paisaje

La idea de paisaje es deudora de dos cauces de sentido. El primero deriva del ejercicio pictórico de apreciar una experiencia estética en una escena, así como de la disciplina artística de replicar esta experiencia en una pintura o dibujo. El segundo proviene del abordaje geográfico de los lugares. Estos sentidos informan, de modo acumulativo, nuestras representaciones, prácticas y producciones de paisajes.

El ejercicio pictórico del arte del paisaje desborda largamente el marco de la experiencia puramente estética. En efecto, el artífice irrumpe en la escena, habita deambulando en ella hasta encontrar el emplazamiento conveniente para construir, de modo cognoscitivo, práctico y también estético, una situación completa de contemplación inquisitiva y sensible. La producción más profunda de toda la pintura de paisajes quizá sea la constitución existencial de una distancia contemplativa adecuada para habérsela de modo total con la escena.

En el abordaje geográfico, la mirada se agudiza hasta pretender traspasar la superficie aparente de los componentes de la escena. Se antepone un *saber* inquisitivo que informa a un *saber ver* como emergencia de evidencia y termina constituyendo un *saber leer* en el palimpsesto histórico del lugar. En lo que respecta al paisaje, existe el despliegue de una disciplina geográfica, la corografía, dedicada al examen de los lugares, de las cercanías, de los contextos.

Jean-Marc Besse ha esbozado unos precisos trazos de un marco teórico corográfico que adoptaremos en lo que sigue. Como se verá, la precisión preliminar de ciertos conceptos es fundamental a efectos de conducir la reflexión y la investigación de las distintas configuraciones del paisaje. De este modo, es conveniente admitir, al menos, tres aspectos, a saber:

1. El paisaje debe ser asumido como una teoría en sí misma.
2. El paisaje debe ser entendido como producto.
3. En cada paisaje debe apreciarse una inscripción o escritura.¹



Esquina de José Ellauri y 21 de Setiembre.

La experiencia humana de un paisaje, lejos de constituir una mera recepción sensible de una escena del lugar, resulta de un involucramiento pleno y fenoménico del habitante en el lugar que puebla. El sujeto construye de una manera decididamente perspicaz una contemplación, un emplazarse frente a la escena, un disponerse al abordaje pleno y gozoso de una experiencia total que constituye, desde el punto de vista cognitivo, la elaboración de una teoría, esto es, un conjunto específico de rasgos que dan cuenta tanto de lo que el sujeto sabe como de aquello que ignora. El paisaje, como resultado concreto de una práctica, adopta una configuración deudora de la facultad específica de actuar propia del sujeto. Distintas experiencias de una misma escena tienen diversos agentes sociales en función a sus diferentes destrezas prácticas para interpretar y conferir sentido a los datos de los sentidos. Un paisaje, entonces, es una estructura conjetural sobre el ser, la forma y el desempeño de los constituyentes de la escena, incluido, claro está, el propio sujeto.

El segundo aspecto peculiarmente importante es que el paisaje no debe ser considerado lo dado por la naturaleza o las circunstancias, sino que es más adecuado asumirlo como el producto de múltiples y concurrentes procesos en los que la propia presencia humana nunca debe soslayarse. El paisaje se hace, evoluciona y, en todo caso, resulta de una sedimentación de fenómenos naturales y antrópicos. Así, la realidad del lugar puede entenderse no ya solo como un estado de cosas geográfico, sino que se puede entrever su carácter intrínseco histórico. En efecto, el paisaje siempre constituye un estadio evolutivo de procesos que se desarrollan de modo parsimonioso. Esta advertencia tiene múltiples consecuencias: por una parte, destaca una

constitutiva fragilidad o provisoriedad frente a procesos transformadores, así como a una conformación sedimentaria y acumulativa a lo largo del tiempo.

Por último, el tercer aspecto para tener en cuenta aquí es la consideración del paisaje como una inscripción o escritura. Si la mirada contemplativa instituye una profundidad existencial en el paisaje y si el saber corográfico permite detenerse en la escena con talante minucioso y revelador, el lugar se vuelve objeto de una lectura, de una exégesis de un texto solo accesible a las conciencias cabalmente alfabetizadas al efecto. De tal carácter de inscripción proviene la vindicación de la geografía como saber: un saber que ha leído aquello acerca de lo que la vida ha escrito sobre la piel de la tierra. Si el paisaje tiene naturaleza de inscripción, entonces se sitúa justo en el lugar intermedio que opone lo hermético a aquello que nos resulte inteligible. Precisamente porque constituye un arcano, a los esforzados y pacientes se les confiere la esperanza de encontrar un sentido en el lugar, un mensaje oculto, una voz convocante a iniciados. Escritura de la historia del mundo, el paisaje es el documento incontestable y último para verificar la condición genuina de nuestra propia presencia allí. Porque, acaso, en toda inscripción secreta en el paisaje cada sujeto añore encontrar la cifra de una bienvenida, de una invitación aquiescente a irrumpir en la escena no ya como intruso o exiliado, sino como habitante con pleno derecho.

Si asumimos en forma consecuente que el paisaje es una teoría, un producto y una inscripción, entonces estamos en condiciones de entender que esta constitución proviene del fundamento de la habitación humana del lugar, de la que emerge, como especial significación,



Esquina de José Ellauri y 21 de Setiembre.

el paisaje vivido como consumación sintética superior y total de este habitar humano.

El paisaje urbano

Por lo general, con lo que primero asociamos la idea de paisaje es con una amplia escena natural o poco antropizada, por lo que la expresión *paisaje urbano* también puede asimilarse a una escena fuertemente marcada por transformaciones constructivas. Pero eso asimila, de modo no del todo correcto, la idea de paisaje a la idea de escena. En realidad, es conveniente prestar atención al hecho de que los paisajes urbanos concretos son conformados de modo diferencial y específico por su intensa población de urbanitas.

Antes hemos visto que, en la consideración fenoménica de cada paisaje, siempre deberíamos considerar, en primer término, a la especial subjetividad que lo construye. Mientras que en la tranquila escena natural el sujeto paisajista es singular, totalizador y coherente con una constitución anímica específica, en el paisaje urbano el sujeto urbanita es un artífice plural, contradictorio y heteróclito capaz de constituir múltiples paisajes en una misma escena. Las ocurrencias concretas de paisajes urbanos abundan en tumultos, en disonancias, en atravesamientos mutuos.

En Pocitos existe un cruce especialmente distinguido como hito urbano: la intersección de las avenidas José Ellauri y 21 de Setiembre. Se trata de un sitio de singular conformación, ampliamente instrumentado por los urbanitas como hito de orientación, nítidamente

reconocible tanto por habituales como por extraños, así como objeto de una distintiva nominalización. La mayoría de las personas, a pie o en vehículos, transitan por allí sin apenas detenerse, con lo que la escena, a título de lugar, se reduce a un mero hito y el paisaje efectivamente vivido es claro y distinto y, no obstante, fugaz, efímero y transicional. Pero en la misma escena tiene efectivo lugar el puesto de un florista, que aporta una distintiva nota de color y frescura al entorno ruidoso y contaminado. Allí, el dependiente ha sentado sus reales y ha constituido el lugar en donde consigue ganarse la vida. Desde su posición espaciotemporal se aplica a producir, de modo sustantivo, el lugar que habita, tanto mediante su atenta y paciente contemplación como mediante su concreta práctica comercial y con el esmero que pone al exponer su mercadería fragante y colorida a la consideración de los transeúntes. Algunos de ellos, como es de esperarse, se detienen a apreciar el puesto, al que aprenden a ubicar en su emplazamiento, incurren en alguna compra o, al menos, en una atenta contemplación y, los más, agradecen de modo tácito la presencia auténticamente embellecedora en la escena. Así funciona, a grandes rasgos, un paisaje urbano: con diversas asunciones habitables de lugares, múltiples, diferentes, algo caóticas, pero también, en algún punto, civilizadamente coexistentes.

Así es que, en eso que de modo bastante impreciso se denomina *espacio público* –y que debería ser entendido como un complejo de *lugares urbanos*–, se verifica la construcción competitiva a la vez que convergente de una vasta pluralidad de paisajes urbanos.

Así como los diversos grupos sociales proliferan en su ocurrencia en los lugares, así se aplican, con sus medios, a significar y construir sus paisajes en las mismas escenas.

Llegados a este punto, podemos poner en orden conceptual los sintagmas *lugar urbano* y *paisaje urbano* respectivamente. Deben reconocerse la constitución previa y necesaria de lugares urbanos como campos espaciotemporales promovidos por la vida social urbana, esto es, sitios sustantivamente habitados, y luego, y en consecuencia, la confección social plural de paisajes urbanos que registran los signos de identidad, presencia y población de los diferentes estratos sociales, que coexisten de manera particular en cada localización ciudadana. No se trata ya de una simple y clara distribución de los paisajes –los hegemónicos distinguidos de los subordinados–, sino de la coexistencia concurrente de estos en las mismas escenas. Solo una visión sesgada y parcial del concepto de *paisaje urbano* puede preconizar una unánime constitución arquitectónico-urbanística, porque esta, en definitiva, no es más que un signo escenográfico de la imposición hegemónica, que ignora el papel de los urbanitas plebeyos que se obstinan por hacer también presencia allí, pese a quien le pese.

La habitación urbana a título de habitación de un paisaje

Estas consideraciones aportan elementos para una reflexión que extrae la idea de paisaje del confinamiento en el depurado ejercicio estético o esteticista para extenderla a toda la amplitud de la propia constitución situada del ser humano. *Homo faber*, las personas somos urdidoras existenciales de configuraciones paisajísticas asumidas como los confines de la propia identidad, presencia y población. Mentar un paisaje es dar cuenta de algo que nos pertenece como pertenece la obra a su artífice, que contornea señorial con su indagación partícipe, implacable y sensible, acerca del sentido de los signos inscritos en la escena.

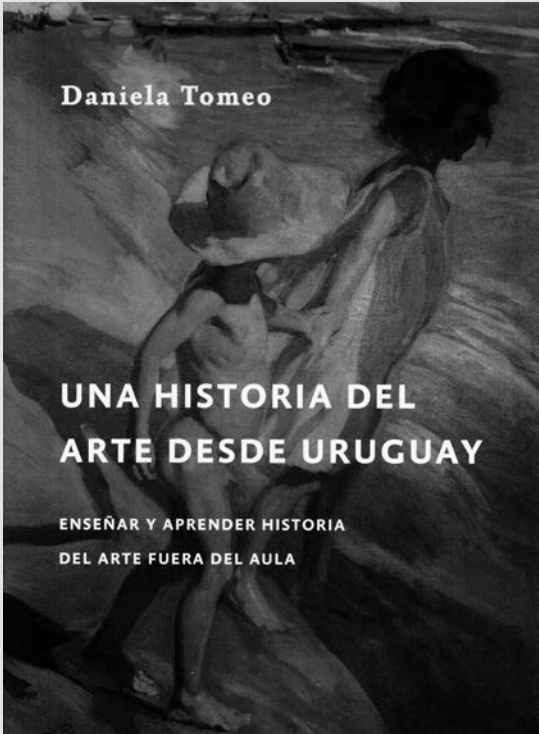
Un segundo punto conclusivo es el destaque de la pluralidad compleja que poseen los modos de constitución de lugares y paisajes en las escenas urbanas. La plena y consecuente asunción de los paisajes urbanos como construcciones cognoscitivas, prácticas y estéticas propias de los diversos grupos sociales que coexisten en las escenas ciudadanas tiene peculiar importancia en la conceptualización del fenómeno. Se contribuye a superar las visiones puramente escenográficas dominantes en la actualidad, ayuda a entrever las complejas dinámicas prácticas de constitución de paisajes, así como resignifica el valor estético-productivo del obrar paisajístico urbano.

Esta exploración sobre la conformación social del paisaje urbano también contribuye a comprender una manifestación particular del derecho social a la ciudad. En una sociedad pluralista e inclusiva, todos los grupos tienen derecho por igual a contribuir de modo convergente a la institución de paisajes urbanos. Mientras que las escenas urbanas dominadas por las directrices hegemónicas muestran, con toda su prepotente y menesterosa magnificencia, el imperio de las élites sobre las masas, los lugares intensamente habitados por lo urbano son signos de vitalidad y concierto polifónico de una ciudad que evoluciona congruente con su propia constitución múltiple, mestiza y heterogénea. En todo caso, los paisajes urbanos deben constituir acuarelas vibrantes, pletóricas de fervor poblador y expresiones genuinas de la complejidad situada. Cada paisaje urbano debe resplandecer con su única y distintiva atmósfera que indique, de modo claro e inequívoco, dónde y por qué se está allí y de tal modo. El derecho social a la ciudad, en un cierto aspecto, es el derecho social al semblante genuino de lo urbano sobre los escenarios de la vida. 

¹ Besse, J. -M. (2013). *La sombra de las cosas: sobre paisaje y geografía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

El libro propone pensar la historia del arte a partir de una serie de objetos que se encuentran en la ciudad de Montevideo, algunos en el espacio público, otros alojados en museos. Un ejercicio que exige cuestionar la idea de un «arte universal» canónico desde el que históricamente hemos mirado, investigado y enseñado el arte en nuestro país.

Interesados en adquirir el libro:
danielatomeo2015@gmail.com





Carolina Fontana. «Doble», de la serie .NET, 2023. Óleo sobre lienzo, 100x150 cm.

ENTREVISTA A CAROLINA FONTANA

Entre el sosiego y la reflexión

La obra de Carolina Fontana (Montevideo, 1991) está caracterizada por la reflexión y la búsqueda del sentido del arte y de la existencia, y adhiere a las teorías poshumanistas que interpelan las tradicionales concepciones humanistas para cuestionar la idea del hombre como el centro del universo. Utilizando diversos soportes (pintura, instalación, *video mapping*) con un gran dominio técnico, su lenguaje traduce sus búsquedas conceptuales y sus influencias filosóficas, un contrapunto que pone el foco en el objeto y en el paisaje y el universo circundantes entre el sosiego y el impacto.

GERARDO MANTERO

—Leyendo tu currículum se advierte la intención de transitar por una formación abarcadora y diversa porque, además de ser licenciada por el IENBA (Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes), hiciste un máster de Turismo Cultural, especializado en Patrimonio Cultural, en la Universidad de Girona (España). También tenés la licenciatura en Gestión Cultural del CLAEH y asististe a una cantidad de cursos relacionados con el arte y con la gestión cultural. ¿Cómo se fue dando ese periplo formativo?

—Desde muy chica mi familia siempre me incentivó a involucrarme en el arte. A partir de los 12 años empecé a ir a talleres. Primero fui con

una profe del barrio que pintaba. Después, de adolescente, arranqué en un taller con Roberto Cadenas y Janet Cabrera, en un espacio de pintura y cerámica. De niña fui a la escuela Nicaragua y siempre, después de clase, iba a la Escuela de Música, que ahora es la Escuela de Arte. Desde lo familiar fue constante ese aliento y ese impulso a seguir aprendiendo. Luego, cuando ingresé al liceo, el Miranda, ya estaba el bachillerato artístico, sin embargo, en ese momento, arranqué hacia el lado de ingeniería. Cuando empecé a cursar primer y segundo año de Bellas Artes, que era de tarde, ahí llegó un momento en el que tuve que tomar una decisión. Entonces, decidí dedicarme al arte, tratando

de hacerlo de la mejor manera posible, formándome de una manera más aplicada si bien considero que, en lo que al arte refiere, la formación tiene su doble cara. Es decir, más allá de que yo sigo en ese proceso de formación –de hecho, ahora estoy haciendo la maestría en Arte y Cultura Visual–, creo que no es necesario haber pasado por una escuela de arte o una academia para ser artista. Es más, hay cosas que después, en la vida, tenés que desaprender. Pero es cierto que te da herramientas que no solo te sirven desde lo formativo para estar en contacto con colegas y para estar al tanto de lo que se habla en el mundo, sino que también te da la posibilidad de aspirar a hacer residencias; cuando estudié en Girona fue a través de una beca de la Fundación Carolina, y tener un título me permitió aspirar a esa maestría, que cubría todos los gastos. Quizá de otra manera no hubiera podido acceder a eso.

—¿Fue en Girona que estudiaste sobre turismo cultural y patrimonio?

—Sí, fue una maestría en turismo cultural con un enfoque en patrimonio cultural. Ahí también hice una residencia en un espacio de arte contemporáneo. La maestría tenía un enfoque más vinculado a la gestión cultural, quería hacerla porque me interesaba conocer ciertas herramientas, sobre todo de comunicación. Y decidí hacerla, también, porque eso es algo que no te da la formación en arte. Cuando dejé la Facultad de Ingeniería y decidí dedicarme al arte, vi que la formación en arte tampoco te daba las herramientas –por lo menos en la época en la que yo estudiaba en Bellas Artes– para presentar un proyecto, bajar al papel ciertas ideas que no tienen tanto que ver con esa idea romántica del artista creativo encerrado en su taller. Y la educación tiene eso: si bien no está bueno volverse un bicho académico, te impulsa a no quedarte y a seguir ampliando conocimientos.

—También te interesa la gestión.

—Si te ponés a analizar quiénes son los artistas que están mostrando en el mundo, te das cuenta de la gestión que hay detrás. Cuando te dedicás al arte, lo que querés es que tu obra tenga alcance y que llegue a la gente, y si no te formás en gestión es difícil lograr eso, ya que no tenés las herramientas necesarias; podés pintar o hacer esculturas o instalaciones que sean geniales, pero si no lo sabés comunicar y no lo sabés mover morís en eso. Entonces, creo que para todo artista es fundamental manejar esas herramientas; de hecho, en la formación artística tendría que haber este tipo de contenidos.

—Has definido tu obra como una reflexión desde la perspectiva pos y transhumanista, desde las nuevas formas de conocimiento, como la inteligencia artificial y los algoritmos. ¿Podrías desarrollar un poco más ese marco conceptual?

—Antes del transhumanismo, me gustaría hablar del poshumanismo. Cuando me postulé a la maestría me pedían un tema; ahí empecé a preguntarme qué tema me mueve a mí como ser humano y es capaz de abarcar mi obra sin limitarla a algo demasiado cerrado. Fue así que llegué a la conclusión de que tengo un corte o un sesgo cien por ciento poshumanista. Al hablar de poshumanismo es necesario remitirnos a qué es el humanismo, que está vinculado a la manera que tenemos de pensar, sobre todo a nivel occidental, a cómo nos vemos, a cómo creamos conocimiento y

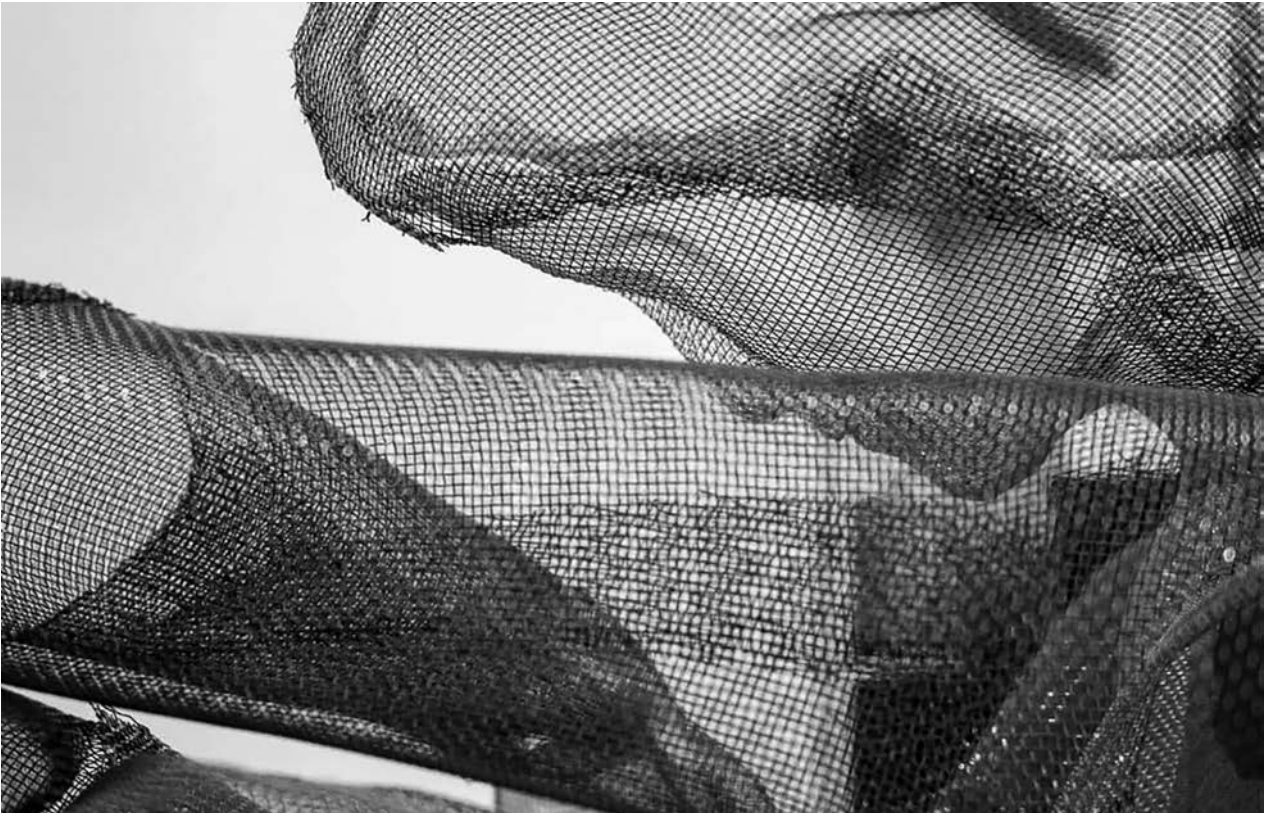


Carolina Fontana.

a cómo pensamos. Podríamos decir que tiene varios momentos. Por un lado, está el humanismo grecorromano, también el humanismo del Renacimiento y el humanismo de la Iluminación, todas variaciones que ponen el foco en el hombre; no en el humano, sino en el hombre varón. Por ejemplo, la imagen del humanismo es el *Hombre de Vitruvio*, que representa al hombre en el centro del círculo y en el centro del cuadrado. Entonces, hoy en día, ¿qué sentido tiene seguir pensando de esa manera? Con el hombre como centro de todo, esa mirada que ubica al hombre o al ser humano en un lugar de privilegio dentro del mundo y del universo, cuando hay otras cosas que están pasando que nos muestran lo contrario. Hay lugares en los que ya están hablando de los derechos de los ríos –cosa que ya tendríamos que haber hecho acá en Uruguay– o de los derechos de la naturaleza.

—¿Cuáles son las líneas cardinales del enfoque poshumanista?

—La línea del poshumanismo desplaza al hombre como centro de todas las cosas, de ese lugar privilegiado. Cuando hablás de los derechos humanos, estás hablando de los derechos del ser humano, aunque, en realidad, no siempre se incluya a todos los humanos. Desde una mirada particular frente a todo lo demás, cuando hablás de humanismo estás defendiendo a un determinado canon de hombre –blanco, heterosexual– por encima de otras miradas del mundo, como, por ejemplo, la filosofía oriental, que conocí cuando estuve en China. Es una mirada completamente diferente que pone a la par a todos los seres. Yo, por ejemplo, soy vegana y pienso que muchas de mis prácticas están alineadas con esa mirada del mundo.



Instalación *La escultura dormida*.

—Si no entiendo mal, vos señalás que, de alguna manera, la humanidad está tomando conciencia del cuidado del medioambiente o del maltrato a los animales, pero esto deriva hacia una vieja discusión, ya que es el hombre finalmente el que puede darle o no importancia a la diversidad de derechos de postergados o de minorías.

—Es que esa mirada que separa al hombre del resto de los animales, o al hombre del resto de la naturaleza, también se basa en lineamientos humanistas que imponen ese sistema binario de naturaleza por un lado y hombre por el otro y contraponen naturaleza y cultura como si fueran dos cosas aparte. Justamente, el poshumanismo busca replantear cómo pensamos y por qué pensamos, reconocer que nuestra visión de la realidad está condicionada por el dominio de lineamientos humanistas y que hay otras cosmovisiones o maneras de ver el mundo.

—Eso está ligado a la evolución de sociedades fragmentadas, que son cada vez más complejas, entre otros factores, debido a la revolución vertiginosa de la tecnología, causante de cambios en determinados comportamientos sociales. ¿Cómo se puede visualizar el poshumanismo en el arte?

—Hay una obra de un par de artistas chinos que se llama *I can't help myself* que es una máquina que va juntando con una pala mecánica un líquido que emula sangre mientras la gente la ve hacer ese movimiento, pero en determinados momentos se detiene para hacer reverencia a esas personas presentes, entonces lo que pasa es que, llegado cierto punto, la máquina se queda sin esa especie de sangre y termina muriendo a falta de ese líquido. A partir de esto se estudió la reacción de la gente, que empezó a sentir empatía por esa máquina —capaz que en mayor grado

que la empatía que puede sentir por alguien que ven en la calle pasando frío—. Eso, de alguna manera, también nos lleva a replantearnos ciertas distinciones.

—¿Cuál es la diferencia entre el pos y el transhumanismo?

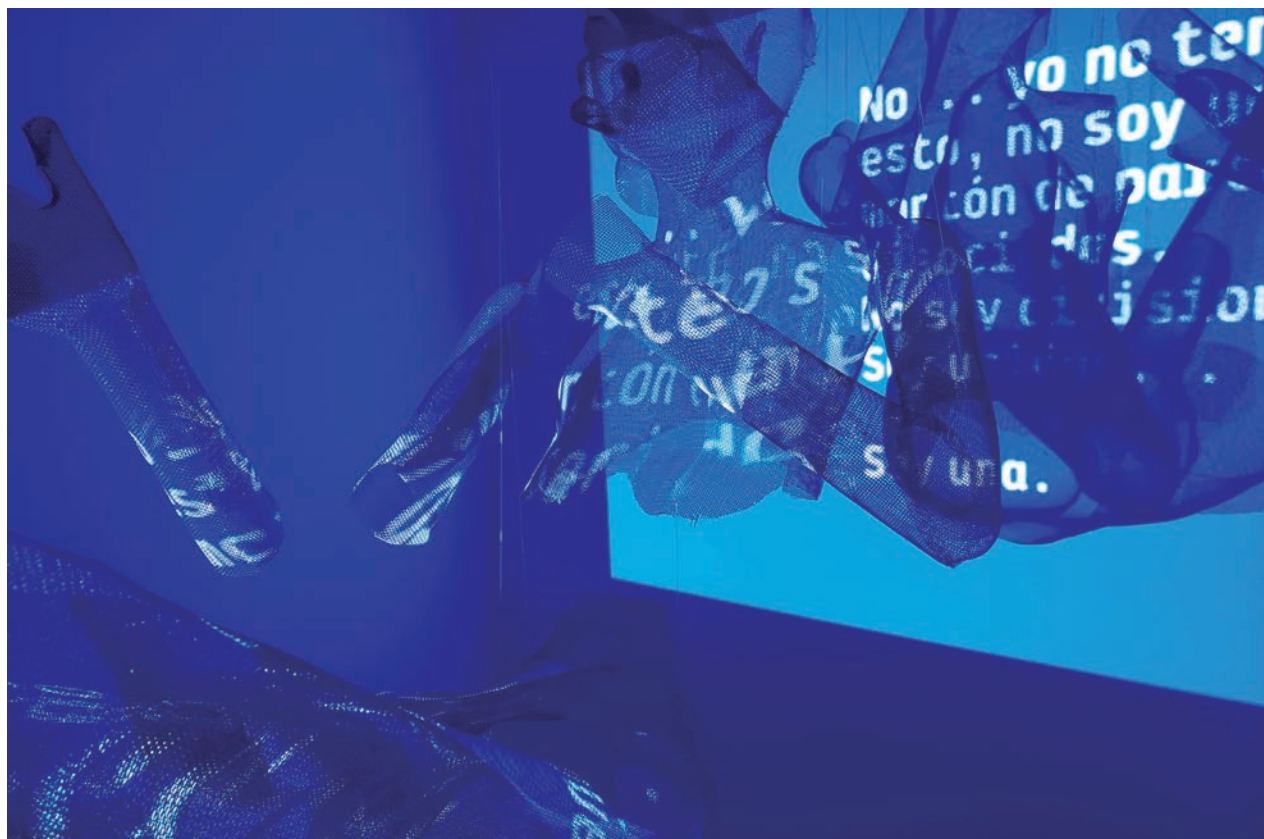
—Yo, por ejemplo, me considero una persona con una mirada súper poshumanista y para nada transhumanista. El transhumanismo tiene los mismos parámetros que marca el humanismo, en esa confianza hacia el ser humano, en poner al ser humano por encima de todo, en esa fe ilimitada a la tecnología y a la ciencia para el mejoramiento del hombre, alcanzar la inmortalidad y mejorar el rendimiento en general.

—Fukuyama dice que el transhumanismo es una de las ideas más peligrosas del mundo y Habermas ha señalado que elimina la soberanía moral del individuo por ser una propuesta entre la utopía y la fe ciega en el progreso científico...

—Totalmente.

—Entonces, vos sos poshumanista y no transhumanista.

—Exactamente. También es el tiempo en el que me toca vivir lo que me lleva a estar atenta a esas situaciones y a preguntarme si queremos ser tan tecnoprogresistas. Mi obra dialoga sobre eso; si bien hablo sobre un tema, lo hago utilizando una técnica o desde una mirada que puede hacer que el público me diga: «Entonces, ¿por qué no hacés arte digital?». Creo que es inevitable plasmar esa suerte de dualidad que convive y ejerce influencia sobre nosotros, es propio de este tiempo querer apostar todo a la tecnología. De hecho, fue lo que pasó ahora con la pandemia, estamos continuamente hablando de estadísticas, números, y tenemos esa fe ciega en una tecnología que no es lo que nos va a salvar, a fin de cuentas.



«Disociaciones», de la serie *Me hicieron creer*, 2021.

—**¿Cómo baja eso a tu obra?**

—Yo trabajo por series (le llamo *serie* a una idea que engloba varias obras).

—**¿Primero está la idea y luego elegís el soporte?**

—Sí, primero está esa voz que aparece, que no podés acallarla y que te obliga a ponerte a trabajar y hacer algo. Luego, la idea misma me va a reclamar qué soporte debo utilizar, si debo trabajar en el soporte del plano... También tengo otras líneas de trabajo.

—**Sí, también trabajás instalación, pintura, dibujo, video mapping...**

—Actualmente estoy trabajando con una serie de volúmenes –en realidad son mallas metálicas moldeadas– sobre la cual proyecto *video mapping*, y eso genera una realidad en la que termina siendo indistinguible la proyección o la luz que capta el volumen en sí y lo que queda sobre la pared o tela de fondo; en este tipo de trabajos, de alguna manera, reflejo esa dualidad que siento que me atraviesa.

—**Aparece la vieja idea de que la técnica está al servicio de la creación.**

—En mi caso, sí.

—**En 2019 y 2020 asististe a un programa de residencia de artistas en Chronus Art Center (CAC) en Shanghái (China). Contanos un poco en qué consistía esa residencia, que debe haber sido una experiencia muy rica y significativa para vos.**

—La verdad que sí, creo que fue un momento bisagra en lo personal y eso, de alguna manera, derivó en lo artístico, también.

Antes de eso, en 2017, había estado en una residencia en China a través de una beca.

—**Entonces, ¿realizaste dos residencias en China?**

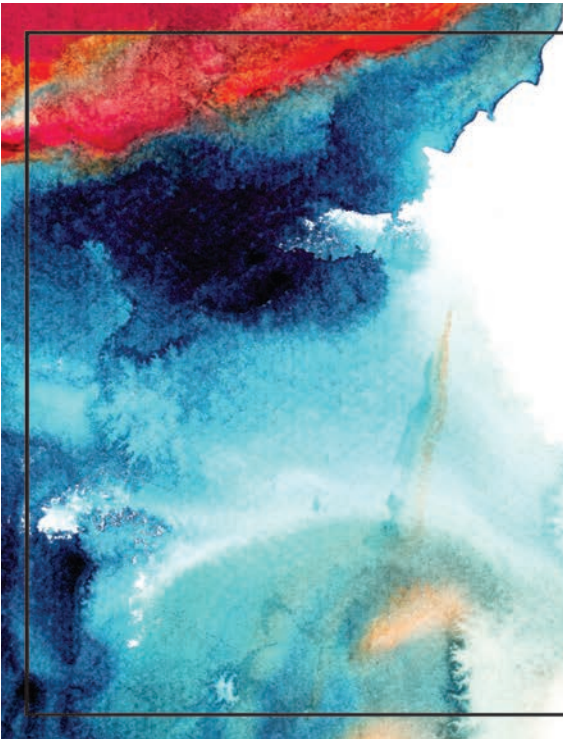
—Sí, la primera, en 2017, fue en la ciudad de Shenzhen, que es al sur de China –en frente a Hong Kong, dentro de la China continental–, y eso fue una beca que nos llegó a la facultad en la que yo estaba estudiando, a través de la Fundación Lirio y a través del gobierno chino. Fueron cinco semanas en el Centro de Arte Contemporáneo de la ciudad de Shenzhen; allí nos dieron un espacio-taller, también hacíamos visitas a talleres de otros artistas y, al final, se hacía una muestra en el espacio. Esa experiencia me encantó, ahí conocí a Mister Zhou, un curador budista que me acercó mucho material de filosofía oriental; él también es calígrafo. En fin, es una persona muy muy interesante por su forma de pensar y su actuar artístico. En esa instancia pude conocer mucho de esa cultura y esas otras formas de ver el mundo que quizá hayan incidido en mi interés actual por el poshumanismo. Cuando volví de esa experiencia, abrió en Uruguay el Instituto Confucio, que es como si fuera el Anglo, pero que enseña chino y otros aspectos culturales. Entonces, aproveché para aprender el idioma. Después de estar un año y medio, surgió un llamado que era para el programa China Arts Fellowship, que en realidad era organizado por el Instituto Confucio de la Universidad de California en Los Ángeles con la Universidad Jiao Tong de Shanghái. Ahí estaba Adriana Gallo en la parte de curaduría del Instituto Confucio, que me comentó de este llamado que era para gente de entre 20 y 30 años que estuviera recibida –para eso sirven los títulos– de una carrera de artes en los últimos cinco años, con buen dominio de inglés y dominio básico de chino.



«Girona», de la serie Z.E.N, 2022. Óleo sobre lienzo, 80x100 cm.

Entonces me anoté sin demasiada expectativa, porque era un llamado mundial, pero un tiempo después me avisaron que había quedado seleccionada. El programa, que implicaba permanecer casi un año en Shanghái, incluía clases intensivas de chino desde las siete de la mañana para que también pudiéramos tener cierta solvencia al movernos por la ciudad. El programa también incluía hacer una serie de residencias; de hecho, mi residencia estuvo en un lugar que tiene mucho que ver con este tema, porque era un

espacio de arte y filosofía contemporáneos (el CAC) en el distrito artístico de Shanghái. Ese lugar me dio vuelta la cabeza, porque era como un centro de discusión en el que había personas de todos los países. No solamente se hacían exhibiciones de artistas y filósofos del mundo que estaban en la cresta de la ola, sino que esas discusiones eran superricas, entre gente que venía del ámbito de la ciencia y la tecnología, de la filosofía, del arte; eso fue como un fermentario.



**INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

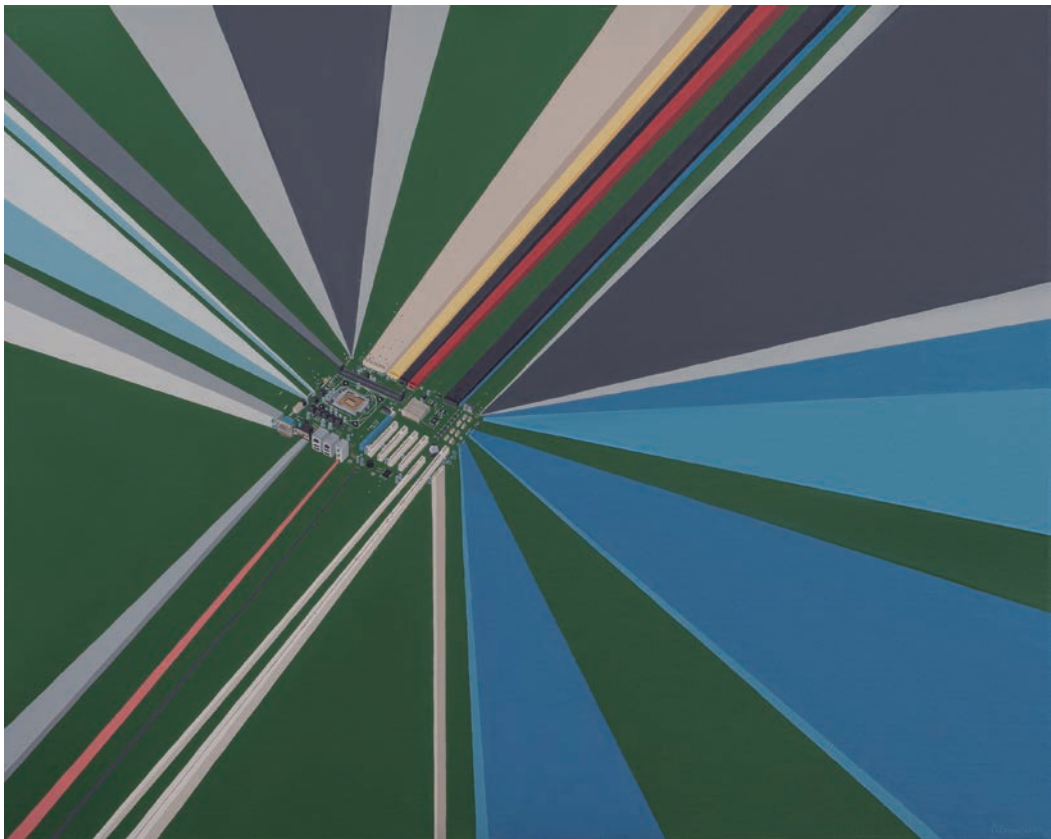
MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

🏠 Av. Uruguay 1653 ☎ 2408 09 68*

🌐 www.infantozzimateriales.com

«Placa azul», de la serie .NET, 2023. Óleo sobre lienzo, 80x100 cm.



—¿Eran discusiones en formato de seminario?

—Sí, eran charlas. Muchos filósofos y escritores contemporáneos de referencia, que suelen ser publicados por la editorial Caja Negra, iban y presentaban ahí, por ejemplo, Benjamin Bratton. Asistían artistas de todas partes del planeta y se armaban conferencias en las que se abordaba un tema y se presentaban obras que dialogaban con eso. A mí me encantaba que no hubiera una barrera entre lo que es arte, filosofía y ciencia. En ese espacio hice mi residencia y

mi práctica, pero también teníamos conferencias sobre el desarrollo contemporáneo en China o en Asia y ahí nos separaban en un grupo de 17 personas (de Argentina, Colombia, Estados Unidos, Italia y Rusia) que teníamos, más o menos, los mismos intereses y estudios afines, entonces se armaban instancias muy enriquecedoras. Allí comentábamos que el arte contemporáneo ya no es solamente algo de un grupo de élite europeo blanco o de Estados Unidos. Sin embargo, también es cierto que cuando vos estudiás arte no siempre

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

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org

**AGADU**





Serie Viajes mentales.

le das la importancia que merece al arte de Asia, África o Latinoamérica. Estar en contacto con estos ámbitos ha sido una apertura al mundo, una fuente de donde tomar ideas frescas, por lo cual estoy muy agradecida.

—¿Contabas con un espacio de producción de obra?

—Sí, sobre todo en el espacio de residencia donde estuve, que era un espacio con talleres. Eso estaba bueno, en el sentido de que no solamente se quedaba en lo teórico.

—¿Tuviste la posibilidad de aproximarte al arte chino?

—Sí, hubo un par de ferias de arte contemporáneo supergrandes: en West Bund hubo una feria en la que inauguramos un espacio, también estaba la feria Art Shanghai 21. Acá, si vas a una feria de arte contemporáneo por la vuelta, tal vez no se ve tanto de arte chino, pero ahí sí. Entonces, fue interesante ver otras técnicas que acá no conocemos tanto o que pensamos que son históricas, pero hay muchos artistas contemporáneos chinos que están trabajando con materiales o técnicas superantiguas desde un enfoque contemporáneo.

—¿Pesa la milenaria tradición en el artista contemporáneo chino?

—Sí, pesa la tradición de la cultura de China en general, pero en el arte contemporáneo tal vez no se le da tanta importancia al lugar de procedencia del artista. Una cosa muy interesante es que, cuando te formás en una escuela de arte en China, podés estudiar, por ejemplo, para ser calígrafo. Eso es algo que acá capaz lo vinculamos más al diseño, sin embargo, ellos lo ven más asociado al arte.

—Además, tiene que ver con la enseñanza del idioma.

—Sí, una cosa que me gustó mucho de haber aprendido el idioma chino y de haber estado ahí es que te modifica la manera que tenés de pensar, y eso tiene mucho que ver, también, con la obra que desarrollé después. Un idioma occidental, de los que hablamos nosotros, consta básicamente de 24 letras, mientras que para hablar chino básico tenés que manejar alrededor de cinco mil caracteres; eso te demanda mucho más de la memoria aplicada desde lo visual respecto a la importancia que le damos a la memoria en los países occidentales.

—¿Y allá qué pasa con las nuevas generaciones? ¿Le siguen dando importancia a la caligrafía?

—Sí, por lo menos en lo artístico y académico, lo cual me llamó la atención positivamente, ya que pensé que sería algo más secundario o que eran pocas personas las que se dedicaban a eso.

—¿Qué pasa con el mercado del arte a partir de esta nueva realidad, en la que China domina la economía mundial con un crecimiento exponencial impresionante?

—Respecto a esto, tuvimos algunos encuentros con galeristas, de hecho, uno de los encuentros en esta residencia fue con Ethan Cohen –galerista de Ai Weiwei y que apunta al arte asiático–, en el que comentaba que se están rompiendo ciertas barreras y que, por primera vez en la historia, los artistas chinos están entrando al mundo del arte contemporáneo. También hoy en día estamos leyendo obras de diversos escritores chinos y eso rompe un poco con esa hegemonía de lo occidental. También es interesante para el arte occidental

penetrar en el mercado asiático. Si bien las ferias de artes que más resuenan en el mundo siguen siendo las de Miami o Suiza, las ferias del mercado asiático, por la cantidad de público que convocan, son tierra fértil para cualquier artista, no solo desde el punto de vista económico, sino también para explorar qué recepción puede tener allá la obra de un artista occidental.

—¿Pudiste sondear cuál es la visión que tienen allá del arte latinoamericano?

—Es difícil dar una respuesta a esa pregunta a partir de mi experiencia en particular. Una cosa que me quedó marcada a fuego y que me gustó mucho fue un intercambio con un curador chino —que tenía más o menos mi edad— especializado en Historia del Arte. Me comentó que le había interesado mi trabajo y que mi obra era muy contemporánea y occidental. Y ahí hizo una distinción interesante entre el arte occidental y el oriental. Mientras el artista occidental busca que su obra cause conmoción, que genere impacto en el espectador, el artista chino busca dar paz y sosiego frente a la vida que ya de por sí te sacude y te genera confusión. También mencionaba el terror que le suelen tener las personas occidentales al vacío y me mostraba obras de algunos de sus artistas de cabecera para hacerme notar la economía de recursos y de trazos que utilizaban. Y es cierto que, tal vez, una persona occidental al ver una de estas obras considere que tiene demasiado blanco o que hay que llenarla con más trazos y colores.

—Eso tiene una contracara, que es el arte que pretende conmover como cuestionador de la realidad, y si lo pensás desde el sosiego o desde el alivio, puede dejar de serlo. Eso, pregunto, ¿no tendrá que ver, en parte, con un sistema imperante en China al que no le conviene que el arte sea cuestionador?

—No creo. En realidad, cuando esta persona hablaba del arte chino no se refería a que el sosiego te llevara a no cuestionarte la realidad. Tal vez una obra que te genera calma o sosiego te puede llevar a enfrenarte ante la realidad, incluso más que una obra más cruda. Yo entiendo que hay distintas miradas políticas y en torno a las libertades, pero no creo que necesariamente un arte que te produzca sosiego, a nivel de mensaje, sea menos potente que un arte que te apunte a la cara con algo totalmente crudo.

—En tu serie *Zen* lográs composiciones en las que dialogan la figuración, el geometrismo y la abstracción, en las que las ciudades son el centro, y creo que representan ciudades específicas: Shanghái, Punta del Este...

—No son solo ciudades, pero, sí, son espacios geográficos en los que fui testigo de la previa, el durante y el después de la pandemia. Ya el título te da alguna pista. Zen es la rama del budismo que llegó a China que se aleja un poco de lo religioso y se centra más en la filosofía. Desde esa mirada es que tomo varias herramientas, más allá de lo místico.

—Hay un libro famoso que es *Zen en el arte del tiro con arco*.

—Sí, es una de las lecturas que te cambia la vida. Zen es esa rama de la filosofía budista que se encarga de pensar cómo funciona la mente, cómo pensamos, cómo creamos conocimiento. Retomando lo que habíamos dicho al principio, para mí tiene mucho que ver con estas miradas poshumanistas. Cuando estuve allá lejos, me empecé

a replantear, como individuo, en mi contexto contemporáneo, cómo es que estoy creando conocimiento; comencé a preguntarme si estoy haciendo algo diferente de lo que se hacía antes cuando el mundo era otro y qué estoy haciendo para aportar o no al cambio. Entonces, empecé desde lo meditativo, pensando que, por más que me dedique la vida entera a un campo de conocimiento específico, las dimensiones de dicho conocimiento no dejan de ser muy pequeñas respecto a la vastedad del mundo. De alguna manera, esa idea me estaba reverberando y eso me llevó a buscar una manera de decirlo desde la poética visual, sin recurrir tampoco a algo muy directo, y a mezclar también todas las cosas que me habían ido pasando en la vida, por ejemplo, esto que hablábamos sobre el sosiego y la conmoción. Me interesaba ver qué tanto podía, como artista occidental, buscar algo que mezclara esa mirada doble del sosiego y el impacto que te sacude el piso. Entonces, de alguna manera, expresé esa idea de que vos podés dedicarte y pensar que sabés mucho de algo, pero, en realidad, es un foco que llega casi al punto de lo neurótico. Si ves alguna de mis obras, la imagen central o el foco es algo muy chiquito, sin embargo, me lleva mucho más pintar esa parte de la obra que el resto del cuadro. En ese proceso también reflexionaba bastante sobre la manera de ver el mundo cuando lo miramos a través de un dispositivo; vos podés tener una foto, pero no deja de ser un recorte muy marcado de la realidad, del que no sabés lo que hay del borde hacia la derecha, hacia arriba, hacia la izquierda o hacia abajo. A raíz de eso, me pregunté qué tanto nos aporta ver el mundo a través de una mediación, cuando vos no conocés o no tenés la posibilidad —como los caballos que tienen limitada la visión— de ver el panorama completo. Entonces, empecé a trabajar con imágenes —que están basadas en fotografías que he tomado en determinados lugares, ya que me interesaba que fueran lugares en los que yo había vivido y en los que se plasmaba mi mirada— en las cuales, hasta determinado margen, se aprecia una gran concentración de información, pero después de ese margen aparece una suerte de abismo abstracto que no te aporta más información de lo que está ahí.

—¿En qué estás ahora?

—El año que viene voy a exhibir en el Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry a raíz de una invitación que gané en el premio Paul Cézanne, al cual me había presentado el año pasado. Está bueno porque nunca me había presentado a un concurso acá en Uruguay y tampoco he mostrado mi obra. Ahora estoy trabajando con una serie que, si todo sale bien, en noviembre va para la Fundación Iturría. La serie se titula *Punto net* y vendría a ser un giro de tuerca de la serie *Zen*; trabaja con eso del foco casi neurótico del hiperrealismo y después esa abstracción en color, pero es un foco más fino dentro del foco: cuanto más al centro, se ven más detalles. Esta serie se centra cien por ciento en lo urbano, son vistas panorámicas de ciudades y metrópolis desde una perspectiva alta, contrapuestas con imágenes de placa madre —que es un componente de la computadora, que vendría a ser el cerebro de la máquina—. Juego un poco con el hecho de que las primeras placas madre se empezaron a construir tomando como referencia el diseño de una ciudad, con sus vías, con sus caminos. Lo que pretendo cuestionar con esto es qué vías o qué conexiones estamos viviendo. ¿Son las conexiones físicas de la realidad que podemos transitar en la ciudad o son, más bien, las conexiones digitales y virtuales que estamos viviendo a través de toda la mediación? 

Los mundos de Vermeer

FRANCISCO JARAUTA

En abril de 1921, Marcel Proust, un año antes de su muerte, le pidió a su amigo Jean-Louis Vaudoyer acompañarle a visitar la exposición de arte holandés abierta en la sala del Jeu de Paume en las Tullerías. Ambos compartían la misma fascinación por la pintura holandesa, fascinación esta vez aumentada por la presencia de cuatro obras de Vermeer en la exposición, entre ellas *Vista de Delft*. Proust, que ya había contemplado esta obra en el Mauritshuis de La Haya con ocasión de su viaje a Holanda en 1902, volvía ahora a encontrarse con «la pintura más bella del mundo», tal como escribe en una carta a Vaudoyer de mayo de 1921. Vaudoyer, por su parte, ya desde su primera nota en *L'Opinion* del 30 de abril habla de «le mystérieux Vermeer» y motiva así la ansiedad proustiana acerca del pintor holandés al sugerir una lectura que intentaba explicar la atracción singular y profunda que sus obras ejercían sobre nosotros y que ningún otro pintor producía. El «misterio» de Vermeer residía, en primer lugar, en los efectos sorprendentes que sus obras producían en el espectador moderno, conocedor de las tradiciones pictóricas. Efectos derivados necesariamente de la particularidad de su técnica, sus métodos, la variación de los pigmentos aplicados, la luz y la utilización de recursos ópticos, como la *camera obscura* que utilizaba en la composición de sus cuadros a lo largo de los 22 años de trabajo en Delft, entre 1653 y 1675.

Daniel Arasse, en sus estudios sobre Vermeer, ha insistido en la complejidad de los procesos, en los planteamientos ópticos que servían a Vermeer como procedimientos en la composición de sus cuadros, asociados siempre a un particular tratamiento de la luz y a una poética que da a su obra la fascinación misteriosa que Proust señala, como más tarde podremos observar en las admirables páginas de *Introduction à la peinture hollandaise* que Paul Claudel publicó en 1935.

Las condiciones culturales de la Holanda del siglo XVII, afirma Claudel, hacen posible una mirada que recorre por igual los momentos más íntimos y aquellos otros que dan cuenta de la vida doméstica, llevada a la expresión feliz de una sociedad que dibuja ya su lugar en el mundo. Hals, Rembrandt y Vermeer representarán los momentos más significativos de una historia en la que Vermeer ocupará un lugar singular. Su obra posee una estructura propia que nos muestra un sistema particular de equivalencias que hace que todos los momentos del cuadro indiquen la misma desviación, tal como observa Merleau-Ponty en *La prose du monde* al hablar de una «structure Vermeer».

En efecto, podríamos decir que Vermeer significa esta singular forma de entender la pintura, inscrita en las prácticas pictóricas de su época, pero derivadas hacia una nueva manera de

pensar y representar un mundo que se ilumina, dirá Claudel, en un esplendor incomparable.

Pocas obras representan mejor esta fascinación del mundo de Vermeer como *Vista de Delft*. Este tipo de pintura es inhabitual en la obra del artista. La mayor parte de sus obras –34 o 35 cuadros– reproducen interiores discretamente ordenados en los que se muestra un buen número de objetos de la vida familiar del artista. *Vista de Delft* es una temática distinta. Se trata de una vista particular de Delft, vista desde el sur, proyectada al norte.

Frente al triángulo de agua que ocupa el primer plano se elevan las puertas de Schiedam y de Rotterdam. La puerta de Schiedam con su torre del reloj y la de Rotterdam con sus torres gemelas. Las nubes amenazantes oscurecen el primer plano del cuadro; por el contrario, el centro de la ciudad se ve iluminado por una luz intensa. Los tejados de tejas rojas de las casas que bordean los canales de Delft brillan intensamente al igual que la torre de la Nieuwe Kerk. Estamos en Delft en la primavera de 1660.

Vista de Delft pertenece a una tradición de pintura topográfica, frecuente en la tradición holandesa, atenta a representar sus ciudades. Normalmente en este género domina el énfasis arquitectónico,



Johannes Vermeer. *La lechera*, 1658-1660. Óleo sobre lienzo, 44,5x41 cm.



Mujer tocando la espineta, 1670-1672. Óleo sobre lienzo, 51,5x45,5 cm.



Mujer tocando la espineta, 1670-1672. Óleo sobre lienzo, 51,5x45,5 cm.

una vez que la arquitectura añade un valor simbólico a la historia. En segundo lugar, quedan las referencias a las actividades comerciales y tradicionales.

Al pintar *Vista de Delft* Vermeer se aleja de este punto de vista topográfico. Una diferencia fundamental reside en la manera expresiva con la que Vermeer ejecuta la obra. Ningún pintor topográfico hubiera situado el primer plano del paisaje urbano en sombra, tal como Vermeer hace, y no solo para sugerir la inmensidad del cielo, sino para atraer la atención hacia el centro soleado de la ciudad. Ningún artista topográfico hubiera ido más allá de un cierto realismo descriptivo para crear una atmósfera sugerente sobre la historia y el carácter de la ciudad.

La precisión en la ejecución del trabajo –todavía más visible tras la restauración de 1994– nos muestra cómo *Vista de Delft* es no solo una excepción en el conjunto de la obra vermeeriana, sino que representa un momento fundamental de sus planteamientos. La presencia física, la serenidad y la belleza de Delft están ahí para ser admiradas, pero desde lejos. Es imposible acercarnos a la ciudad desde el lugar que Vermeer ha elegido para pintarla. La línea de sombra y las puertas de Schiedam y de Rotterdam recuerdan la historia de Delft. La luz que llena el centro de la ciudad le da una dimensión a la vez simbólica y cultural.

El acento más poderoso, sin embargo, es el que Vermeer señala al iluminar de forma particular la torre de la Nieuwe Kerk, símbolo de la ciudad. No solo está situada en uno de los extremos del amplio mercado, centro de la vida comunitaria de Delft, sino que es en la Nieuwe Kerk donde descansan los restos de Guillermo, lo que expresa así los lazos estrechos de Delft con la Casa de los Orange.

Vista de Delft es, además, el escenario fantástico en el que Vermeer situará todas sus historias, las figuras que trazan la secuencia de sus interiores, las mujeres que esperan un mensaje lejano o un billete de amor, o todos aquellos elementos y curiosidades que

Vermeer expondrá con admirable discreción y que hacen referencia a la importante vida comercial y económica de Delft. Ahí están presentes los almacenes de la Oost-Indisch Huis y la Casa de las Indias Orientales, centro de una vasta red de intercambios comerciales que hizo de Delft una ciudad floreciente. También será en Delft donde se sitúen todas aquellas historias suspendidas, que vendrán imaginadas a partir de todos aquellos viajes que la rica cartografía de Vermeer convierte en motivos decorativos de sus interiores, que señalan así aquellas distancias lejanas recorridas por los mercantes holandeses en clara competencia con los portugueses, a los que pronto superarán.

Y será en Delft donde acontezca ese momento en el que Vermeer afirme el extraño reconocimiento de la singularidad, que produce una atmósfera en la que lo privado se transfigura dando lugar a una pintura que ha pasado a la historia acompañada de su propia leyenda. Fueron las ya lejanas anotaciones de Eugène Fromentin en su *Les Maîtres d'autrefois* las que sugirieron una curiosidad nueva por los temas principales de la pintura holandesa. Atención que, por lo que a la obra de Vermeer se refiere, se concretó en los estudios de Thoré-Bürger hacia 1866, quien propuso el primer catálogo razonado de la obra de Vermeer, o hasta en el trabajo más cercano a nosotros, de John Michael Montias, que establece ejemplarmente la biografía y los contextos culturales de Vermeer.

En todos ellos dominará la misma fascinación, el singular enigma, la emoción misteriosa y excepcional que acompañan su obra y que hallarán en el testimonio de Proust, tras la visita a la exposición de 1921, aquella extrema emoción que quedará siempre asociada a la muerte de Bergotte en *La Recherche: Petit pan de mur jaune*, que refiere al muro iluminado de *Vista de Delft*, y que Proust admirará como una preciosa obra de arte chino.

Si la mirada de Vermeer se había orientado a registrar con atención los momentos más luminosos de Delft, sus interiores, sus mujeres,



La copa de vino, 1660. Óleo sobre lienzo, 65x77 cm.

sus hombres galantes, las lecciones de música o aquellos otros temas que, como la lechera y la bordadora, le servían para ensalzar los trabajos más sencillos, es ahora, en torno a 1668 y 1669, que Vermeer acomete el trabajo de dos cuadros fundamentales en el conjunto de su obra y que pueden ser considerados como complementarios: *El geógrafo* y *El astrónomo*.

El siglo XVII es una época de descubrimientos que amplía los ya realizados a lo largo de los dos siglos anteriores. Estos descubrimientos y la correspondiente navegación comercial que los acompaña estimularon la idea de la construcción de una cartografía del mundo, ajustada a los nuevos conocimientos. No solo viajeros y comerciantes, sino también geógrafos y astrónomos coincidían en este proyecto. En efecto, la historia de la cartografía nos muestra cómo en un breve período de tiempo entran ricas colecciones de

mapas que pasan rápidamente a ilustrar los interiores burgueses holandeses, tal como aparecen en un buen número de cuadros de Vermeer. Sobre los muros, una y otra vez uno y otro mapa, que rápidamente señalan el destino de un viaje, la espera paciente o ansiosa, distancia solo superada por el maravilloso recurso de las cartas que interrumpen el tiempo de la espera con el perfume de aquellas Indias Orientales que ya eran paisaje familiar para los viajeros holandeses.

En aquellos años las casas de edición de Ámsterdam, como Hondius, Blaeu, Visscher y otras, ponían a disposición del gran público importantes colecciones cartográficas que en su conjunto tenían la función de apaciguar la ansiedad del tiempo de la misma forma que confirmaban la idea de tener a la mano las medidas de la tierra y, pronto, las leyes que la gobiernan.



Exposición permanente

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

El geógrafo de Vermeer es, ante todo, un sujeto excitado por la curiosidad intelectual. Rodeado de mapas terrestres y marinos, de libros y de un globo terráqueo, mira hacia la ventana con un gesto de observación atenta, teniendo en su mano izquierda un libro y en la otra un compás de punta seca. Sobre la mesa desplegado un mapa marino, posiblemente. Vermeer pinta no tanto las cuestiones que pueden inquietar al geógrafo, sino su actitud intelectual, su gesto dominado por una profunda curiosidad.

La composición decidida por Vermeer no descuida ningún detalle, y las variaciones y correcciones que establece, todas están orientadas a conseguir el efecto deseado. La iluminación en diagonal da al cuadro una tensión añadida que se complementa con la distribución de aquellos objetos que la acompañan. La carta marina que decora el muro del fondo muestra *Todas las costas marinas de Europa*, de Jodocus Hondius, y fue compuesta por Willem Jansz. El globo terrestre fue publicado en Ámsterdam en 1618 por Hondius y, al parecer, era propiedad del mismo Vermeer.

Tampoco habría que olvidar la riqueza de las telas, la dignidad con la que Vermeer interpreta tanto al geógrafo como al astrónomo. Este último cuadro, firmado en 1668, nos permite identificar un tratamiento sofisticado de los instrumentos cartográficos y libros, al igual que la figura que interpreta tanto a uno como a otro. Fue sin duda Anton van Leeuwenhoek, el famoso constructor de microscopios de Delft y que más tarde será designado como administrador de la herencia de Vermeer, quien despertó en el pintor esta especial curiosidad por el mundo científico y por la óptica en particular. Las afinidades personales y su larga amistad dan hoy por seguro que el modelo que sirvió para interpretar al geógrafo y al astrónomo fue el mismo Van Leeuwenhoek.

El geógrafo y *El astrónomo* dan a la obra de Vermeer una nueva dimensión. La precisión con la que decidió todos los detalles en su *Vista de Delft* transformaba el espacio de la ciudad en un lugar en el que, por una parte, acontecía todo lo cotidiano y, por otra, esta misma cotidianidad se transfiguraba en aquellos momentos en los que la realidad supera sus límites objetivos para ser otros mundos posibles. La Holanda del siglo XVII vivía esa tensión maravillosa que la curiosidad y el deseo aunaban en sus diferentes empresas. Cuando Descartes pasa por Ámsterdam en 1631, la ciudad le parecerá «un inventaire du possible». Todo era posible en aquella ciudad que había pasado a ser el emporio al que regresaban los grandes mercantes de las Indias Orientales. Perlas, porcelanas y tejidos se sumaban no solo a la sensual curiosidad de los ciudadanos de Ámsterdam o de Delft, sino que, al mismo tiempo, transformaban sus gustos y formas de vida.



Muchacha leyendo una carta, 1657-1659. Óleo sobre lienzo, 83x64,5 cm.

Pero hay algo más, y es justamente la reflexión que Vermeer introduce con los cuadros de *El geógrafo* y *El astrónomo*. El siglo XVII es el siglo del globo terráqueo, es decir, del globo que describe la relación entre tierra y agua en el sistema de los continentes y de los océanos, regidos ahora por aquellos límites o fronteras que los viajeros y exploradores han descubierto. Y es entonces que nace la figura del geógrafo moderno, a quien se le encarga el trabajo de construir aquellas representaciones que puedan ser no solo contrastadas en su certeza, sino que también sirvan para los nuevos viajes y rutas que ya en el siglo XVIII recorrerán todos los océanos.

Desde la ciudad de Delft, Vermeer recorrerá los dos mundos que desde el inicio se encontraban en el espacio de su ciudad. Una geografía afectiva de sujetos que se transfiguran en sus telas mostrando la tensión de quien ha descubierto otros mundos posibles y aquella otra que tiene que ver con el orden del mundo y su representación. 📍

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Boris Eldagsen junto a la fotografía *Pseudomnesia: The Electrician*, creada por inteligencia artificial.

¿La inteligencia artificial es tan inteligente?

ARMANDO SARTOROTTI

Hace tres meses, a mi hijo, que está en primer año de liceo, le mandaron hacer un trabajo para Historia. Me dijo que usaría ChatGPT, el sitio más popular de inteligencia artificial (IA). Le dije que probara. El resultado fue un pastiche muy bien escrito, creíble, pero falso. Lo leímos juntos, buscamos información, la confrontamos. Yo pensaba que lo iba a impresionar, pero no. Creo que él se hubiera conformado con lo que la supuesta inteligencia artificial había hecho. Finalmente, realizó el trabajo «a la antigua». Esto me hizo reflexionar sobre la necesidad o no de la verdad. Sé que al leer esto muchos se pondrán filosóficos sobre qué es la verdad, porque también los que pertenecemos a una generación de «gente grande» nos hemos acostumbrado a evaluar la verdad desde los relatos y no desde los hechos entre los que se construyen los relatos. Los hechos son los pilares entre los que elaboramos, desde nuestra óptica personal, el relato que se amolda sin fisuras a nuestra opinión política o filosófica. Pero los hechos son los hechos. Podemos discutir si *los 33* eran 33, pero sabemos cuándo desembarcaron y dónde.

Hoy mucha gente está acostumbrada a la lógica canceladora de la corrección en redes, a asimilar el «a mí me parece que...» como el principio de muchos comentarios, entonces, ellos (nosotros), ¿realmente necesitan (necesitamos) la verdad? Con relación a la fotografía, ¿qué vínculo tiene esta con la verdad? Posiblemente la serie de pinturas más conocida de René Magritte sea aquella que tiene escrito en cursiva y en francés «Esto no es una pipa», enunciado obvio porque lo que nos muestra es la representación de una pipa. Por extensión, una fotografía, ¿es la realidad o es una representación subjetivizada desde la mirada del fotógrafo?

Todas las grandes revoluciones y los inventos que las acompañaron surgieron como respuesta al momento económico que la humanidad transitaba. Aparecieron porque eran necesarios. Son, en definitiva, una respuesta. Y todas esas revoluciones dejaron cadáveres, simbólicos y reales. No entender los cambios que estas revoluciones implican y cómo nos involucran nos pone al borde del camino. La mayor revolución que hasta la era digital vivió la humanidad fue la primera revolución industrial, que, año más, año menos,



El papa Francisco, por Abel Xavier.

culminó en 1840. No es casualidad que la fotografía haya aparecido «oficialmente» en 1839. Fue un invento necesario para responder a una nueva clase social subida a la ola que transformó la sociedad de una economía rural a otra urbana e industrializada. La fotografía, por ser símbolo de modernismo, sustituyó al retrato pictórico como herramienta de representación. Los cadáveres fueron aquellos pintores que no entendieron el momento. Muchos retratistas eran artesanos, manejaban la técnica, pero sin mayor aspiración artística. Algunos se apartaron de la profesión, otros se convirtieron en fotógrafos y unos pocos, aquellos realmente creativos, continuaron experimentando y crearon las bases para aquellas corrientes pictóricas que alteraban la realidad, cediéndole la mimesis de esta a la fotografía. Hasta ese momento, la representación dependía de la mano humana. Con la aparición del daguerrotipo, la creación de imágenes pasó a depender de un mediador mecánico. Imagínense las discusiones.

Ahora estamos en una nueva revolución: la revolución digital, tal vez tan profunda y revulsiva como aquella que mecanizó la producción. Y dentro de esta nueva revolución asoma la IA, que permite la creación de textos de todo tipo, fotografías, videos, audios. Y, entonces, hace unos pocos meses aparecieron en las redes dos series de fotos, las del papa Francisco con un camperón blanco Balenciaga y las fotos de Trump siendo detenido por un grupo de policías uniformados. Tuve que mirarlas bien para darme cuenta de que ambas series eran falsas, y me enteré después de que habían sido realizadas con la aplicación Midjourney. A primera vista eran creíbles. He sido fotógrafo durante los últimos 40 años y elegí (y edité) imágenes durante más de 30 años de varios de los grandes fotógrafos documentales uruguayos actuales. Empecé a trabajar con el primer Photoshop en 1991 y hasta hace unos meses siempre sentí que, a pesar de que el público sabía lo que se podía hacer con ese

programa, el lector creía en aquellas fotos que publicábamos en los medios de prensa. Pero, a partir de la aparición de la IA, comencé a cuestionarme esa premisa de la fotografía testimonial. Entonces, ¿desaparecerán los fotoperiodistas? Creo que no, pero los fotógrafos de prensa tendrán que ingeniarse para cubrir las noticias con puntos de vista atractivos, personales, y así y todo deberán enfrentarse a la desconfianza. Posiblemente aquellos fotógrafos que se dediquen a la fotografía documental con trabajos de medio o largo aliento generen series de fotos que sean poco cuestionadas.

La aparición de instrumentos para crear fotografías no se ha detenido. A Midjourney se le han sumado varias, como Dall-E 2, Stable Diffusion, NightCafe Creator, Craiyon, Artbreeder, Bard-AI, de Google, y siguen apareciendo. Varias de ellas, si bien son pagas, dan un tiempo de prueba gratis para experimentar. En general, todavía cometen errores, como manos con seis dedos y gente con un brazo extra, pero la IA aprende de los cientos de miles de fotos que regalamos todos los días en redes sociales. Quiere decir que, si ahora las fotos son creíbles, imaginen en seis meses, en un año. Hoy, con IA, cualquiera puede generar una imagen de uso profesional, sobre todo paisajes, bodegones. Aquel que se anime puede elegir para la apariencia final de la foto el tipo de cámara, el lente e, incluso, al estilo de qué artista quiere que se parezca la foto, desde Cartier-Bresson y Annie Leibovitz hasta el argentino Marcos López. Joan Fontcuberta, el fotógrafo español, crítico y teórico de la fotografía, dice, en un reportaje en *El Periódico* de Cataluña: «Toda mi vida he dicho que las imágenes siempre son ilusorias, que la fotografía es una interpretación de la realidad y no un reflejo de ella. Ahora, con la aparición de la IA, es palmario», y más adelante agrega que la gente «deberá convivir con la duda mientras no haya formas de hallar certezas. Estamos ante un cambio de era, descubriendo un nuevo



Restauración de fotos antiguas con GFP-GAN.



Las fotos falsas de Trump las creó Eliot Higgins.

mundo. Ahora ocurre igual [que cuando apareció la fotografía]... No entendemos aún qué hace la inteligencia artificial, pero lo apreciamos porque el resultado es desconcertante y maravilloso. Estamos dando los primeros pasos, todavía no dominamos el medio». Para Fontcuberta, lo más interesante de la IA es explorar aquello que la fotografía tradicional no tiene: «El espacio latente producido por los accidentes de la tecnología, las imperfecciones que genera».

El premio de fotografía Sony World Photography Awards es de los más prestigiosos galardones. En su edición de 2023, en el rubro Creatividad ganó el fotógrafo alemán Boris Eldagsen con su foto *Pseudomnesia: The Electrician*, pero, al momento de recibir el premio, el fotógrafo lo rechazó aduciendo que había sido realizada por IA y que «la IA no es fotografía». Su intención era, justamente, generar un debate respecto al uso indiscriminado de la herramienta.

¿Y cómo se adapta esta nueva tecnología a los tiempos de cancelación y autocensura?

Franc Aleu cuenta en el mismo reportaje de *El Periódico* que «en Midjourney, si escribes [para crear una fotografía desde cero] “pecado de la gula” o “teta” no te sale nada. *Pecado, gula y teta* están censurados. Pero si pones “niño explotando con granadas” no hay problema».

Muchos profesionales consultados hacen notar que este sacudón tiene que ser solo una mina de oportunidades a explorar. Que, así como el libro digital no sustituyó al libro de papel a pesar de todos los agoreros que lo condenaban, tal vez porque lo único que aportó el e-book fue un cambio en el soporte, pero no en la creación de contenidos, la IA será la puerta a un mundo creativo infinito. Principalmente para aquellos fotógrafos que hacen imágenes de cero para publicidad o para su comercialización, como los NFT (*Non-Fungible Token*), que son archivos digitales únicos e irrepetibles, imágenes que se han introducido al mundo de las galerías para su comercialización como piezas únicas y que continuarán ganando espacios a pesar del sacudón que en este mercado fue la demanda contra la casa de remates Sotheby's y

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





otros que promovieron obras por las que se pagaron hasta 400 mil dólares, cuyos adquirientes descubrieron que el precio se había inflado a propósito y que unos meses después se estaban cotizando a la décima parte.

Pero la IA no solo sirve para crear imágenes desde cero, por ejemplo, podemos subir nuestras imágenes que no estén nítidas a la web www.imgupscaler.com para mejorarlas. También nos ayuda a recuperar fotos viejas de una forma increíble con aplicaciones como Retouch Pilot Lite, Paint Star o GFP-GAN, todas gratuitas. En el rango de las aplicaciones pagas se destacan Fotophire Editing Tools y AKVIS Retoucher. El clásico Photoshop también trae herramientas de IA que sirven para recuperar fotos viejas en mal estado o para modificar nuestras fotos o crearlas, con posibilidades limitadas solo por nuestra imaginación.

Pedro Meyer es un fotógrafo hispanomexicano que abrazó la tecnología desde el inicio. En 1984 compró su primera Macintosh y colaboró en el testeo del primer Photoshop. En los noventa era considerado prácticamente como un traidor a sí mismo y a la fotografía clásica por muchos de sus colegas, porque después de trabajar como fotógrafo documental con fotografía química se sumergió en la fotografía digital. En 1990 sacó *Fotografía para recordar*, el primer CD-ROM de la historia. Su archivo analógico previo tiene más de 500 mil negativos con coberturas, como la lucha sandinista en Nicaragua y la masacre de Tlatelolco, en la que murieron cerca de

400 estudiantes. Sus fotografías intervenidas realizadas desde los años noventa han sido defendidas por él como reales con el argumento de que toda fotografía, manipulada digitalmente o no, refleja ficción y veracidad en dosis idénticas. En respuesta al calificativo de *hereje* dado por muchos de sus colegas, respondió publicando el libro *Herejías*. Meyer, sin embargo, dice que «la de la tecnología es una carrera diabólica, es como un tren que va tendiendo las líneas al mismo tiempo que corre».

Por último, ¿a quién pertenecen las imágenes creadas por IA? Si nosotros solo damos palabras clave y la IA produce algo increíble, genial, ¿puede una persona o una empresa reclamar la autoría y las posibles regalías que esta produzca?

Sé que he sembrado más incógnitas que respuestas, pero eso es lo maravilloso de esto: que todo está ahí para ser desentrañado. Estamos en la puerta de una de las revoluciones más importantes de la historia. A los más jóvenes les aconsejo abrir bien los ojos, porque sus nietos les preguntarán cómo fue el comienzo de la revolución que para ellos lo cambió todo.

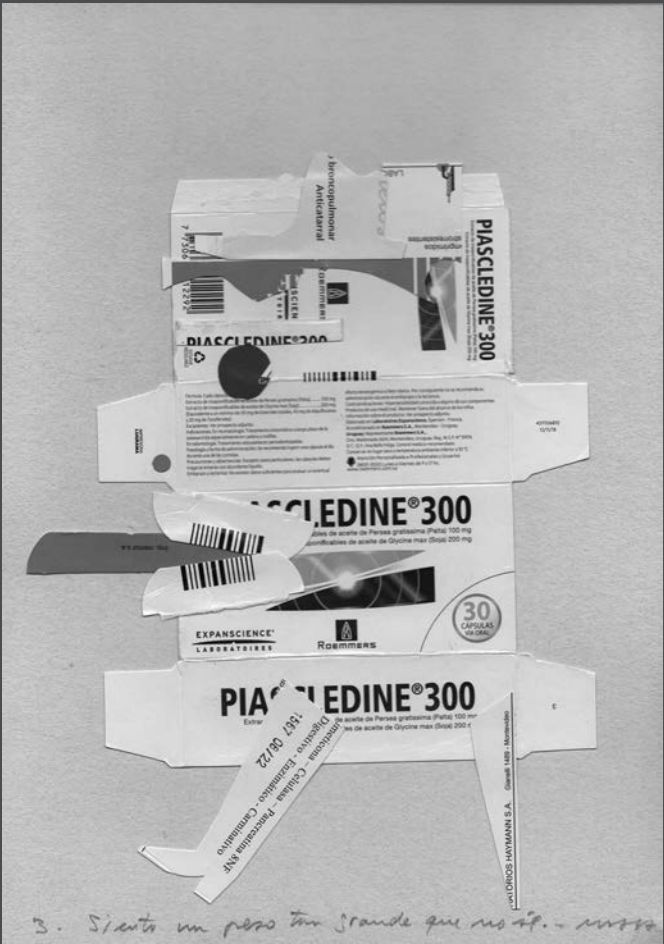
Para reivindicar a mi hijo: le gusta la aviación, la fotografía, la cocina y, sí, también experimentar con las posibilidades de la IA. Hace unos días, hablando del trabajo en madera en unas molduras de un edificio viejo, me dijo que le gustaría aprender carpintería. Le pregunté si quería ser carpintero. Me respondió que no, que quería aprender para saber. 🧠



SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

EL JUEGO EN QUE ANDAMOS

La exposición «El juego en que andamos», de Gustavo Maca Wojciechowski, reúne tres series de *collages* que, si bien son distintas, de alguna manera se conectan y generan un diálogo interno. Por un lado, *Spotkanie* rastrea los orígenes polacos, lo tenso familiar, los duelos y el dramatismo polaco. Por otro lado, en *Santo remedio* estamos en lo decididamente lúdico, en el puro placer de hacer por hacer: desarmar cajitas de remedios y componer libremente figuras, formas y ritmos. En el medio de una y otra, tenemos la serie de *collages* a partir de viejas postales de Polonia que oscilan, precisamente, entre el juego y el dramatismo, porque, en definitiva, se trata de cortes y recortes.



Sala de Exposiciones - Entrepiso del Teatro.



Studio Life: Blackboard 2021. William Kentridge en su estudio. Fotografiado, matriz de 28x42,3 cm. Imagen disponible en davidkrutprojects.com.

La memoria insistente: una introducción a la obra de William Kentridge

MARÍA FERNANDA PALLARES

En 2016, los muros que acompañan al río Tíber en su paso por Roma fueron la base para un trabajo del artista sudafricano William Kentridge. La obra se denominó *Triunfos y lamentos: un proyecto para Roma* y se extendió por medio kilómetro con algo más de cincuenta figuras que alcanzaron los 10 metros de altura. Aún hoy pueden verse en los muros esas escenas y personajes de la historia de la metrópolis. El universo de Kentridge se podía reconocer en buena parte de las siluetas, pero para muchos esa obra en un ineludible espacio público fue el primer encuentro con este artista.

William Kentridge, quien recibió el premio Príncipe de Asturias en 2017, nació en Johannesburgo en 1955. Este último dato es un indicador de que buena parte de su vida adulta se desarrolló durante la época del *apartheid*. La crudeza de su ciudad natal, las inclemencias de la actividad minera y el sedimento del colonialismo se

propagan en su obra, de la cual expresa: «Nunca he intentado hacer ilustraciones del *apartheid*, pero los dibujos han sido, sin duda, generados y nutridos por la sociedad brutalizada que dejó a su paso. Me interesa un arte político, es decir, un arte de la ambigüedad, la contradicción, de gestos incompletos y de cosas inciertas».¹

Como anticipándose a que es el régimen del *apartheid* lo que inunda muchas miradas hacia lo sudafricano, la presentación de su obra suele estar acompañada de información sobre los vínculos de su familia con organizaciones de derechos humanos e incluye la mención al trabajo de su padre, Sidney Kentridge, quien actuó como defensor de Nelson Mandela. Esta particularidad, que permite pensar que creció nutrido de otra perspectiva, da pie a la anécdota más difundida sobre la infancia del artista: el niño encontraba un conjunto de fotografías que su padre tenía guardadas sobre la masacre

Porter series: Norwège, Suède et Danemark (Porter with chairs), 2004-5.

Tapiz tejido con bordado de poliéster, angora y acrílico, 274,3x198,1 cm. Realizado por Stephens Tapestry Studio. Imagen de kentrIDGE.studio.

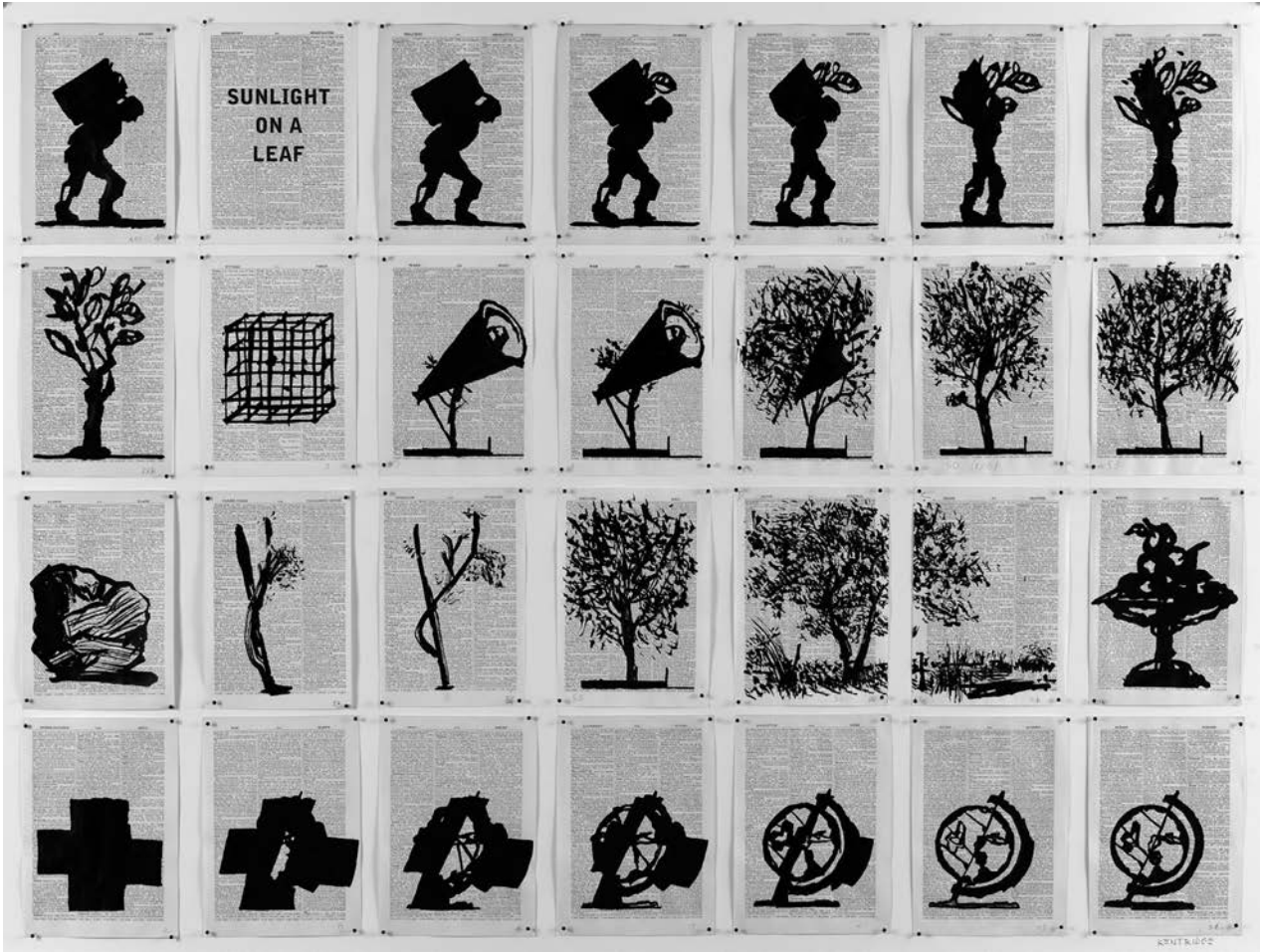


de Sharpeville, ocurrida en 1960, cuando la Policía abrió fuego en una manifestación anti-apartheid.

La escritura sobre un artista sudafricano puede ser una larga lista de tantas cosas que ignoramos. Uno de los puntos de esa lista imaginaria indicaría revisar cómo el boicot cultural de la comunidad internacional hacia el país moldeó su desarrollo artístico, especialmente considerando que Kentridge vivió casi toda su vida en Johannesburgo, exceptuando una temporada en París para estudiar teatro. Asumamos que este punto requiere ahondar con mucha fineza en la vida de esta generación, algo que nos es imposible desarrollar ahora. Tratemos, entonces, de concentrarnos en algunas de sus obras más características.

Hacia la década de los 70 Kentridge había comenzado a transitar diversas áreas de grabado. Esta técnica no marca el inicio de su

práctica artística, pero fue el acercamiento al mundo del grabado durante su juventud lo que le ofreció un puente natural hacia la carbonilla. Si bien se puede apreciar que el trabajo de Kentridge habita cómodamente en diversos medios como la escultura, la ópera, la *performance*, el teatro, el grabado y el cine, todos ellos parecen atravesados por la potencia monocromática del dibujo en carbonilla. Es por eso que resulta adecuado tomar estos dibujos como punto de referencia, pero, además, porque fueron sus obras en carbonilla las que lo colocaron en la escena mundial, especialmente por la realización de audiovisuales a partir de ellas. Obras como *Felix in Exile* (1994), por mencionar una de tantas que ha realizado hasta el presente, tienen, en general, menos de 10 minutos de duración y son realizadas al estilo *stop motion*. Son filmes que resultan del registro de transformaciones en dibujos que no siguen un guion establecido y mantienen



Sunlight on a Leaf, 2014. Tinta china, impresión digital y acuarela en hojas de diccionario de Oxford, 121x161 cm. Imagen de kentridge.studio.



Triunfos y lamentos. Mural en el río Tíber, Roma. Imagen (detalle) disponible en malevomag.com.



Dibujo para el filme *Felix in Exile*, 1994. Carbonilla sobre papel, 120x160 cm. Imagen de kentridge.studio.

huellas de estados anteriores. Fácilmente se aprecian esas marcas que alternan la intervención de la carbonilla con la goma de borrar. A veces son líneas que quedaron de la trayectoria de papeles que se vuelan o de los cuerpos que van siendo sepultados por el paisaje, pero las formas anteriores, lejos de ser borradas totalmente, se integran a la composición. La culpa y la responsabilidad por la historia reciente de su país pueden verse en dos personajes habituales de estas animaciones, Soho y Felix, este último desarrollado a modo de *alter ego*.

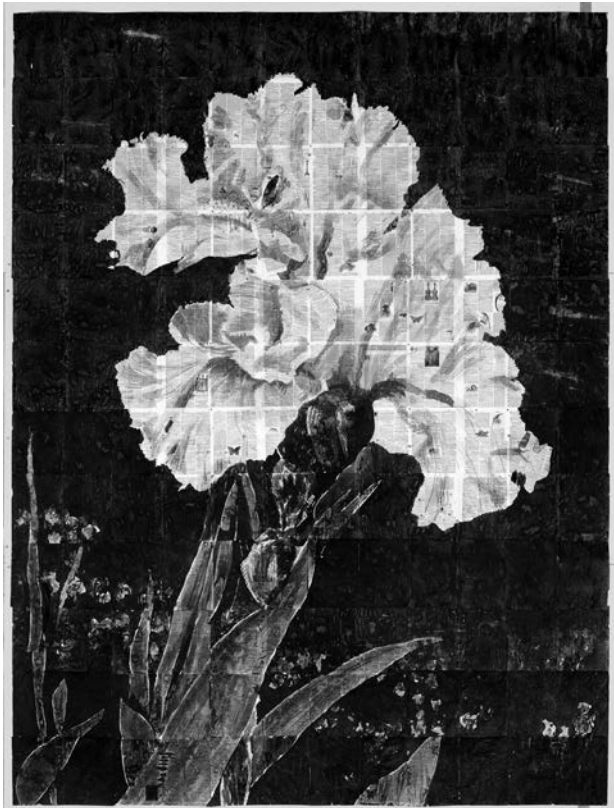
Estas animaciones suelen apreciarse con relación a diferentes momentos históricos de su país. Al fin y al cabo, es bastante fácil asociar la eliminación de información a la pérdida de la memoria colectiva, pero, al hablar de sus animaciones, Kentridge agrega otra característica vinculada a las transformaciones de su ciudad natal, que son, por cierto, aspectos menos conocidos. Conviene tener como referencia que, hasta la adolescencia de Kentridge, Johannesburgo estaba rodeada de vertederos resultado de la actividad minera. En los años setenta, esos volúmenes fueron removidos y las formas que caracterizaban el horizonte de la ciudad se borraron en pocos meses. Sobre esto expresa: «No existe una ruta comercial, un río, un puerto o una ruta de caravanas que determine geográficamente dónde debería estar Johannesburgo; su única razón de ser es lo que está escondido, lo que no se ve, y eso es el oro bajo tierra. (...) Entonces, es una ciudad en la que hay que seguir rastros para entender lo que está pasando; nunca los tienes muy claro frente a ti».²

Además de la omnipresencia del trabajo en blanco y negro, algunos aspectos constantes en su trabajo son la gran escala y la

reproducibilidad. Un ejemplo de ellos puede verse en el conjunto vasto de obras que terminó agrupándose bajo la expresión *Triunfos y lamentos* y que ha funcionado como una forma de perpetuar la obra en Roma. Un detalle que no se había mencionado es que las figuras del mural que había dado inicio a esa serie se habían marcado aplicando hidrolavado a la capa de moho y mugre de la pared usando un sistema tipo estencil. La propuesta era intencionalmente efímera, monumental en su escala, pero mínima en su duración. Podía imaginarse que el moho y la polución seguirían su curso y la obra se desvanecería en poco tiempo.

Frente a la pronta desaparición de esa obra (que ya está castigada también con grafitis), Kentridge consideró junto con el taller de David Krut Projects,³ sus colaboradores de larga data, la posibilidad de usar esos dibujos como base para una serie de xilografías, es decir, impresiones realizadas a partir de matrices de madera entintadas en su superficie. En los años que siguieron y hasta 2021, ese taller se dedicó a la ampliación del proyecto *Triunfos y lamentos* con ensamblajes de gran formato que ofrecían otro soporte a las figuras del Tíber. De este conjunto, la mayor obra es el díptico «Refugees», un ensamblaje de 3 metros y medio de largo a partir de 77 hojas montadas con alfileres.

La serie *Triunfos y lamentos* exhibe una forma de trabajar que pudo apreciarse en la exposición de 2022 en la Real Academia de Artes de Londres: son ediciones de obras de gran formato resultado del trabajo con colaboradores que han encontrado un método para producir múltiples ejemplares ensamblando impresiones. En estos



Sin título, 2014. Lirio blanco. Tinta china sobre páginas de diccionario, 345x250 cm. Imagen de kentridge.studio.

últimos años y con este sistema de montaje para obras se desarrollaron las series de árboles y flores.

Es especialmente interesante que muchos de sus trabajos se ofrezcan, justamente, sin ensamblar, las piezas de papel y los alfileres son dados en conjunto con un manual de instrucciones de las posiciones y solapamientos de las partes. Todo esto hace posible una característica no común en un *collage*, y es el poder ser armado *in situ*. Un antecedente de estos ensamblajes puede verse en *El archivo universal*, un conjunto de obras que combina impresiones y *collages* que reúne motivos que son recurrentes en su trabajo. Cafeteras, gatos, máquinas de escribir y megáfonos son algunos de los personajes que forman parte de este elenco, pero hay, además, gatos que se transforman en cafeteras, teléfonos que pasan a ser cuerpos desnudos, hombres que se convierten en árboles. Se trata de un universo de elementos que mutan y a veces sobreviven al paso del tiempo. 

[Las citas de esta nota son traducciones propias de los originales en inglés]

¹ Ferris P. y Moore, J. (1990). *Art from South Africa*. Museum Oxford. Londres: Thames & Hudson. Reproducido en Godfrey, F. (2012). *A Universal Archive. William Kentridge as Printmaker Research pack*, pág. 9. Recuperado de aberystwythartscentre.co.uk/sites/aberarts/files/downloads/Kentridge%2520Education%2520Pack%2520FINAL.pdf

² Kentridge, W. y Morris, R. (2014). *That which is not drawn*. *Conversations*. Londres: Seagull Books London Ltd, pág. 36.

³ David Krut Project es uno de los talleres que ha acompañado buena parte de la carrera de Kentridge. Sus instalaciones están ubicadas en Art on Main, un polo de la comunidad artística de Johannesburgo donde Kentridge tiene uno de sus estudios.

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



50 años del Golpe de Estado en Uruguay

El Centro de Fotografía de Montevideo te invita a recorrer exposiciones que abarcan diferentes temáticas y abordajes sobre el pasado reciente.

Archivos 73-85.

Memorias e imaginarios de la dictadura.
Hasta el 18 de noviembre.
Sede CdF, 18 de Julio 885.



Archivo Camarates.
Fotoperiodismo en la apertura
democrática (1983-1985)
Hasta el 28 de agosto.
Fotogalería Parque Rodó.

Archivo El Popular.

Memoria del mundo.
Hasta el 4 de setiembre.
Fotogalería Capurro.



Conocé más sobre las muestras, los recorridos guiados y otras actividades en: cdf.montevideo.gub.uy o en las redes del CdF.



Intendencia
Montevideo

[cdf]

CENTRO DE
FOTOGRAFÍA
DE MONTEVIDEO

Cursos 2023

Diploma en **Gestión Cultural**

Comienzo:
abril 2023

Modalidad;
virtual sincrónica



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

Comienzo:
agosto 2023

Modalidad;
virtual sincrónica