La Pupila

URUGUAY / AÑO 11 / n.º 51, SETIEMBRE 2019
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca GRÁFICAMOSCA
Junto a las artes en su 130.º aniversario.

Sin título. Detalle de acrílico sobre tela, 150 × 100 cm, 2008.

SUMARIO ›

1 Censura y arte: el nuevo oscurantismo

9 Jacopo Da Pontormo

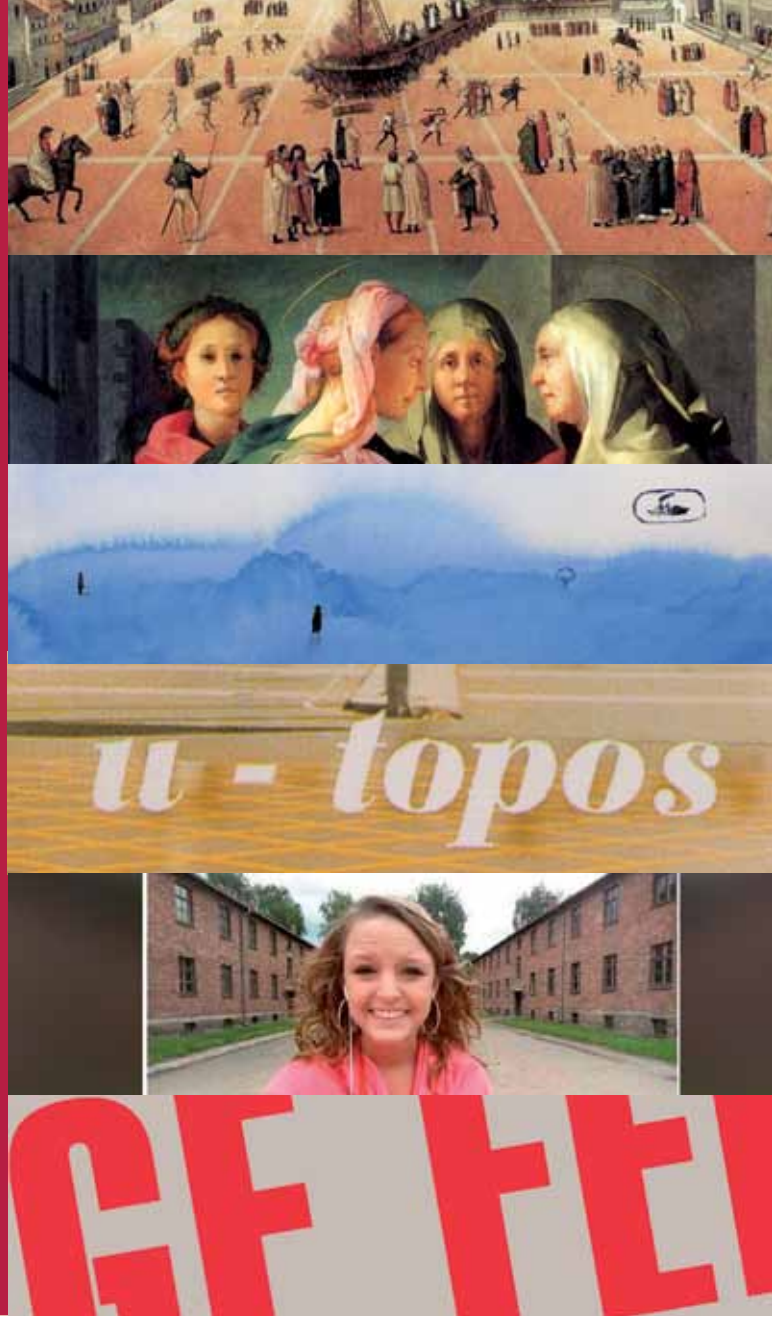
14 Fidel Sclavo

20 Francis Naranjo

24 La fotografía y el día después

28 Crítica y contexto

URUGUAY / AÑO 11 / n.º 51, SETIEMBRE 2019



STAFF / Colaboran en este número

Andrea García Casal (Oviedo, 1995). Graduada en Historia del Arte y máster en Género y Diversidad por la Universidad de Oviedo (España). Su línea de investigación aborda el estudio de la iconografía y la iconología de las pinturas y esculturas creadas por las mujeres artistas durante la Edad Contemporánea, aproximando también la visión feminista al arte no occidental. Comenzó su labor como articulista en el año 2015. Se destacan sus publicaciones en ArtyHum, Principia Magazine y La Nueva España.

Francisco Jarauta (Murcia, 1941). Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Profesor invitado de universidades europeas y americanas, sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y teoría del arte. Ha comisariado varias exposiciones internacionales y ha sido Vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, siendo actualmente miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Forma parte del Comité Científico de Iride, Experimenta, Pluriverso. Participa en el grupo Géo-philosophie de l'Europe y es coordinador del Grupo Tánger.

Armando Sartorotti (Montevideo, 1956). Fotógrafo de formación autodidacta, participó en 12 exposiciones colectivas y dos exposiciones individuales. En 1998 fue curador de Montegrafías, una exposición de fotógrafos uruguayos que se exhibió en gran formato en las paradas de ómnibus de Montevideo. En 1991 ganó el primer premio y cuatro menciones en el concurso de fotografía sobre la infancia organizado por OEA-UNICEF. Desde marzo de 2007 es nuevamente jefe de fotografía y editor gráfico del diario *El Observador*.

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

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

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

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

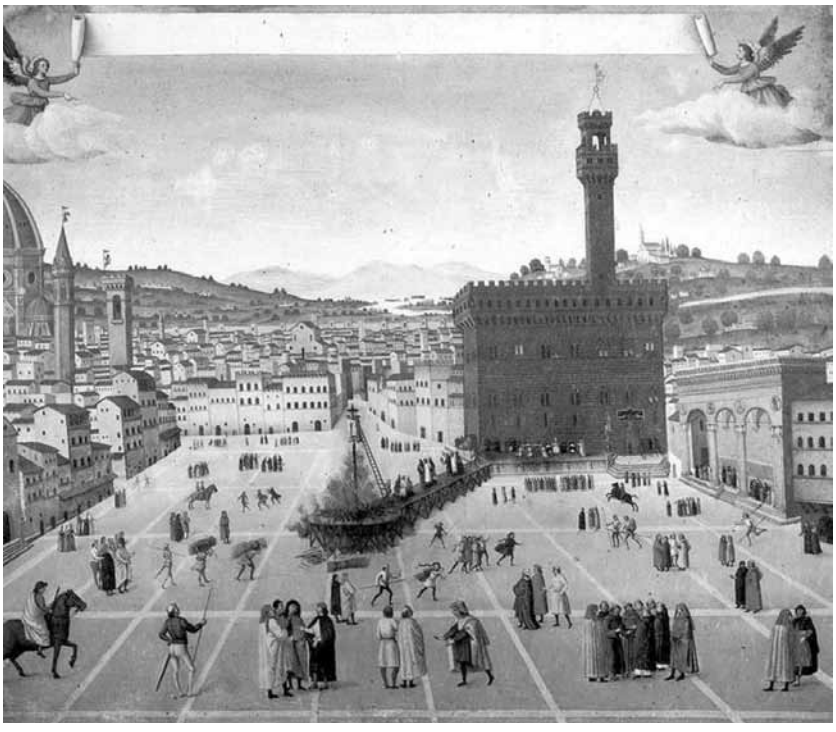
El nuevo **oscurantismo:** La **ofensa** nuestra de cada día

ÓSCAR **LARROCA**

Historia

No existe la censura moral, solo la ideológica
Federico Fellini

La censura significa, ni más ni menos, la imposición de límites a la libertad de expresión. Antes bien, esa expresión puede estar habitada por la nobleza o ser denigrante y apologética de delitos. De todos modos, la censura a cualquiera de esas posibilidades expresivas será impuesta por sujetos con poder que han asumido la voluntad de silenciar todas las ideas contrarias a sus intereses, normas o convicciones religiosas. Esas ideas, controversiales y pasibles de ser censuradas se transmiten a través de la oralidad, la escritura o la imagen. Las artes (literatura y pintura principalmente) son los blancos preferidos por tiranos de diverso linaje. En efecto, al pincel, la pluma y la voz se agregó un elemento tutelar: la tijera.
Podemos determinar los distintos tipos de censura en función de quienes la invocan: estatal y directa (como la llevada adelante por genocidas de la talla de Hitler y Stalin), estatal e indirecta (mediante recursos de amparo, decretos y leyes consensuadas en defensa de la minoridad y de una «moral media» pública), religiosa y directa (como la ejercida por la Santa Inquisición), y civil y directa (protagonizada por organizaciones civiles profascistas, organizaciones «familiares» provida, o colectivos de adscripción).
La censura moral estuvo ligada a las religiones monoteístas, las cuales han participado activamente durante siglos en la fiscalización de todo material producido por escritores, artistas visuales y dramaturgos. Así se hizo tristemente famosa la «hoguera de las vanidades» organizada por Savonarola: un acto pedagógico y purificador hacia el pueblo florentino. Algo análogo a lo que en el transcurso de las centurias otros opresores han hecho usando también hogueras, potros de tormento, campos de exterminio, «justicias infinitas» y «guerras santas».



Todas las inquisiciones se hicieron para perseguir, en nombre de la virtud o de un dogma, a los que piensan diferente. Francesco Rosselli, *The Execution of Savonarola and Two Companions at Piazza della Signoria*. Óleo sobre tela, circa 1500.

El argumento más utilizado a la hora de justificar la censura es la ofensa. En la Inglaterra del siglo XIX se pusieron de moda algunos eufemismos y circunloquios bajo ese fundamento. Llegó a ser impensable utilizar en sociedad la palabra *leg* (pierna), *breast* o su plural *breasts* (senos). Para que nadie pensara en las piernas, las de los pianos *(piano legs)* se disfrazaban con telas, y las patas de las mesas estaban cubiertas con largos manteles. Según el investigador G. Rattray Taylor, era incluso inaceptable preguntarle a una mujer en una cena: «*May I serve you a leg of chicken?*» («¿Le puedo servir una pierna de pollo?»). Tampoco se podía decir *trousers* (pantalones), mejor pues: *femoral habiliments* (prendas femorales).
En los países de habla hispana los rodeos léxicos se emplearon frecuentemente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Los genitales, por obra y gracia del pecado original, se convirtieron en «partes pudendas», «las vergüenzas», «las partes menos honestas» y «las partes».
Con la aparición de la censura como institución jurídica los jueces debieron ser más precisos en la tipificación de las obras que incurrían en esa nueva figura delictiva. En principio, esta obligación legal y política por definir aspectos asociados a la ofensa o la discriminación fue asumida por el trabajo concreto *(ad hoc)* de los juristas que tienen por cometido trazar los límites de lo que es socialmente aceptable. Hasta el segundo tercio del siglo XX su trabajo consistía, en algunos casos, en determinar si el vello púbico podía ser mostrado en una escena cinematográfica, o cuándo exactamente un pene debía ser declarado en erección.

Quema de libros en una escuela primaria alemana durante la segunda guerra mundial.

La Iglesia y el Estado han recorrido un imbricado y azaroso camino desde las persecuciones en tiempos del Imperio romano, pasando por el césaropapismo bizantino, las teocracias y el galicanismo, hasta los modernos Estados-nación, en los que el gobierno asume la totalidad del poder temporal en beneficio de la moral pública y la cohesión nacional por sobre la pluralidad de intereses y credos.

Volviendo al tema de la censura moral, en 1930, la Asociación de Productores Cinematográficos de Estados Unidos (MPPA) aprobó un código pudoroso, más conocido como Código Hays por el nombre de uno de sus mentores intelectuales, Will H. Hays, y conocido también como «la censura cinematográfica de Hollywood». Su marco regulatorio fiscalizaba las siguientes temáticas: crímenes, blasfemias, alcohol, danza, y, por cierto, el vestuario, la sexualidad y el desnudo. Hasta 1956 el código permaneció inalterado, pero entre ese año y 1963 tuvo sus modificaciones, inevitables, hasta su desaparición definitiva.

Medio siglo más tarde, la censura regresa de la mano de grupos que fomentan la corrección política y la defensa a todo aquel espectador que exprese haber padecido algún tipo de ofensa. Curiosamente, esos grupos pertenecen a movimientos políticos organizados vinculados a la izquierda, a la inversa de lo que sucedió históricamente donde los perseguidores estaban vinculados a corporaciones derechistas. Esta voluntariosa disposición de purificar de la plaza pública a los ofensores en nombre de «la verdad», se parece demasiado a la ideología totalitaria, hoy ejecutada por quienes ayer estaban comprometidos con la emancipación del sujeto.

Obsérvese que estos colectivos progresistas son muy abiertos ante aquellas obras artísticas que evoquen el sadomasoquismo, la ingesta de drogas, la promiscuidad o la genitalidad (lo cual, en principio, habla acertadamente de quien no antepone «lo moral» por encima de la estética). A decir verdad, no manifiestan demasiados reparos ante la representación de la crudeza, la performance violenta o la pornografía. Solo disparan sobre la producción simbólica, por ejemplo, cuando el relato ofende a una raza (por ausencia, por contexto o por humor) o cuando ofende a la mujer (si el personaje es demasiado femenino, estereotipado o sumiso). También colocarán la mira sobre el autor de acuerdo a las acciones que llevó adelante en su vida privada.

«Dibujitos animados racistas y machistas»

Algunos colectivos afines a las minorías étnicas pidieron a Netflix que retire de su grilla la serie *Friends,* por considerarla racista y misógina. Al mismo tiempo aterrizaron en Hollywood para exigir a la industria del cine que incluya, para la elaboración de sus personajes de ficción, la diversidad racial, antropomórfica y sexual. Hay series para adolescentes como *Popular* (cuyo autor es Ryan Murphy, el libretista de *Glee*) en la que sus personajes son negros, coreanos, indios, latinos y descendientes de las tribus nativas de Norteamérica. También hay una cuota para adolescentes petisos (*Zoey 101,* de Nickelodeon) y otra para individuos transexuales. La señal FOX Premium anunció el comienzo de *Pose,* la primera serie subtitulada al español con lenguaje inclusivo («nosotres», «estimades amigues»,

etcétera). En Netflix sobreabundan los documentales apologéticos sobre drogas y las series con personajes homosexuales, pero al mismo tiempo la empresa cuenta con un «coordinador de intimidad» (un eufemismo para esquivar la palabra «censor»).
Con respecto a la «visibilización de la diversidad», esta no pasa por llevar a la ficción un personaje de cada etnia, género, cultura o talla corporal. La literalidad es patrimonio de la realidad (o de una parte de ella) pero no es un atributo de la ficción. Precisamente, esa cercanía con lo real ha provocado que algunos espectadores confundan simulacro con realismo, ficción con literalidad y humor con blasfemia. A tal punto que varios jóvenes estadounidenses exigieron a las autoridades de FOX y a los guionistas de la serie animada *Los Simpsons* que suprimieran de la serie al personaje Apu por considerarlo un estereotipo ofensivo hacia la raza india. Es decir, por un lado, existe un reclamo para que se habilite una cuota étnica y racial, pero por otro lado, si los guionistas incurren en alguna «broma cruel» (el italiano mafioso, el policía corrupto, el clérigo pedófilo, el indio lleno de hijos, la mucama mexicana) se evoca la etiqueta de la ofensa y se exige su retiro.
En el año 2019, la empresa Disney decidió eliminar de *Toy Story 2* una escena donde asoma un aparente hecho de acoso sexual. La escena transcurre dentro de la caja donde se encuentra Oloroso Pete y dos muñecas Barbie. Esto es lo que dice el muñeco: «Ustedes dos son de verdad idénticas. Puedo conseguirles un papel en Toy Story 3». Tras esta frase, el personaje mira a la cámara y advierte que lo están grabando: «Perdón. ¿Es la toma? Bueno, chicas. Fue un verdadero gusto. Y cuando quieran que les dé consejos de actuación será un placer ayudarlas». La escena hace referencia a lo que en Estados Unidos se conoce como *casting coach*, o «casting sábana» en el Río de la Plata, acoso denunciado por muchas actrices.

Hoguera organizada en Waycross (Georgia) el 12 de agosto de 1966 donde adolescentes quemaron todo tipo de artículos relacionados con Los Beatles (Foto Bettmann Corbis).

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

mosca
GRÁFICAMOSCA

Fiona es una princesa deconstruida que no está alineada a los estándares de belleza occidental: es obesa y no refinada. Sin embargo, algunas feministas más radicales todavía la ven como un personaje secundario y heterosexual que colabora en el fomento de la familia patriarcal clásica.

«Libros machistas para niños»

Una escuela pública de la localidad española de Sarriá (Barcelona) ha retirado de su biblioteca 200 títulos porque no son del agrado de los defensores de esta nueva agenda de derechos. «Cuentos emblemáticos como *La leyenda de San Jordi, Caperucita roja* o *La bella durmiente* son ejemplares de historias tóxicas en perspectiva de género». La censura se ha llevado a cabo después de un «análisis exhaustivo de su contenido» […] «Se ha concluido que la mayoría de los personajes femeninos son secundarios y se les atribuyen tareas de cuidados o maternidad o tienen roles relacionados con el amor» (sic). De hecho, solo el 11 % de los libros han sido considerados «positivos en perspectiva de género». Vale entender que estos personajes «positivos» carecen de relieve y conflictos: no tienen, por ejemplo, atributos vinculados al cuidado doméstico (de hermanos o ancianos), ni están vinculados a la maternidad («un estereotipo impuesto por el patriarcado y la heteronorma», dicen). La institución alega que «los cuentos que son sexistas pueden contribuir, a la larga, a actitudes machistas o, incluso, de violencia de género». Es decir, si un niño lee el «sexista» *La bella durmiente,* puede provocar que acabe siendo un maltratador de mujeres.

La crítica literaria española Ana Garralón se pregunta qué harán con los títulos censurados: ¿Acaso quemarlos, como hacían los nazis y los comunistas con los libros que consideraban incorrectos? La Constitución española ampara en su Artículo 20 el derecho a la creación literaria y prohíbe expresamente la censura previa, por lo que los censores se apresuraron a precisar que *Caperucita roja* finalmente no sería retirado, «si bien no había pasado el test» (sic).

Para Garralón, censurar libros destinados a los niños es una práctica tan arcaica como la historia del libro y de la pedagogía. A fines de la década de 1990 varios lectores se quejaron de que en el bestseller ¿Dónde *está Wally?* «aparecía una mujer en topless». Un poco de escándalo fue suficiente para «vestirla» en su siguiente tiraje de imprenta.

Todo este control y amenazas veladas repercuten en los hacedores de libros: escritores, editores e ilustradores. La ambigüedad, necesaria en la literatura, empieza a evaporarse. El humor, que se basa en la parodia y en ridiculizar, es uno de los grandes ausentes. Y nadie quiere que le acusen de ofender a los demás.

En la década de 1980 se comenzó a utilizar en una universidad estadounidense el término «políticamente correcto» para evitar las ofensas, acaso como un reflote involuntario de los eufemismos creados por los ingleses a mediados del siglo XIX. En lugar de decir «negro» se debe decir «persona de color» o «afroamericano», entre otras recomendaciones de un muy extenso listado que busca suavizar los calificativos considerados como humillantes. En 1990, el comediante estadounidense James Finn Garner publicó un libro donde aplicaba esta norma. El volumen se tituló *Cuentos infantiles políticamente correctos.* El de *Caperucita roja* comienza así:

> «Érase una vez una persona de corta edad llamada Caperucita Roja, que vivía con su madre en la linde de un bosque. Un día, su madre le pidió que llevase una cesta con fruta fresca y agua mine-

Secuencia de *Toy Story 2*, donde aparece la aparente escena de acoso.

ral a casa de su abuela, pero no porque lo considerara una labor propia de mujeres, sino porque ello representaba un acto generoso que contribuía a afianzar la sensación de comunidad.»

Garralón observa que la literatura en general y los libros para niños en particular se empiezan a leer bajo una mirada hipersensible. Blancanieves es considerada inmoral por convivir con siete enanitos y, desde luego, se persigue a las princesas por perpetuar «modelos patriarcales» (excepto las que se «deconstruyen»: no se depilan las axilas y eructan).

Como se sabe, paralelamente a la censura ejercida por «otro más poderoso» debemos considerar la autocensura: reflejo voluntario o involuntario en el autor como consecuencia de estos sojuzgamientos sociales. Por lo tanto ¿cómo escribir sin temor ante esa vigilancia en un mundo que está leyendo todo de manera literal?

En Alemania, un clásico como *La pequeña bruja,* de Otfried Preussler, está siendo revisionado para que se suprima del texto a dos personajes: un niño disfrazado de esquimal y otro de niño negro. La editorial negocia duramente con los herederos, quienes se defienden diciendo que el autor no era racista. Pero eso no será relevante: la policía del pensamiento tendrá la última palabra.

No importa la procedencia del escritor ni lo que hayas escrito, dice Garralón. Si el autor osó escribir la palabra «negro» para referirse a un personaje de piel negra, toda su obra será cuestionada. Los valores estéticos no son tomados en cuenta. Cada grupo, además, tiene una legión de «escritores» que inspeccionarán los cuentos (los libres de derechos de autor) para readaptarlos según sus consignas. El caso más reciente es una versión de *El Principito,* titulado *La Principesa*. Las autoras indican que, además de ser una traducción de género, «se reescribe con una mujer protagonista que viaja a planetas donde los oficios son desempeñados indistintamente por hombres y mujeres, donde los animales reciben un trato más amable que en la obra original y la rosa se ha transformado en un clavel» (sic). No es posible imaginar qué cosa podría haber respondido Antoine de Saint-Exupéry ante la frase «…los animales reciben un trato más amable que en la obra original…».

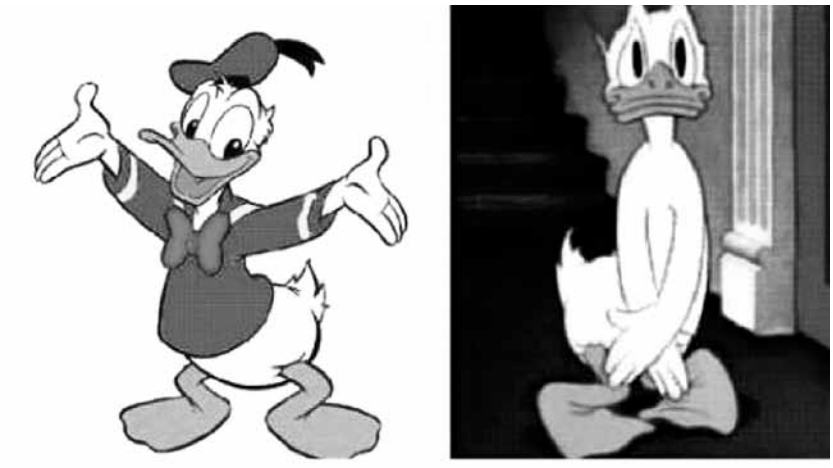
«Arte machista para adultos»

Hasta aquí, un ligero resumen de lo que acontece en el mundo editorial. Pero ¿qué sucede con aquellos artistas que nos han legado una obra artística extraordinaria pero sus vidas privadas son objeto de condena? En los últimos dos años, Gustave Courbet, Auguste Rodin, Pablo Picasso, Charles Dickens, Albert Einstein, James Joyce, Steve McQueen, Robert Crumb, Mick Jagger, Morgan Freeman, John Belushi, Quentin Tarantino, Jorge Lanata, Alfredo Casero, Ricardo Darín y Osvaldo Laport han sido algunos de los muchos creadores, políticos, actores, periodistas y hombres de ciencia señalados como misóginos.

En el Reino Unido, la Manchester Art Gallery retiró una pintura del prerrafaelista William Waterhouse, *Hilas y las ninfas* (1896), para «abrir un diálogo en torno al papel de la mujer en el arte». En España, doce mil personas firmaron un manifiesto para que

Esta asociación tiene como cometido la creación de un gabinete de grabados y la divulgación del arte del grabado en Uruguay. Se propone hacer exposiciones, conferencias y talleres para alcanzar este fin.

Más información en:
https://www.facebook.com/asociacionimagengrafica/
Correo electrónico: asociacionimagengrafica@gmail.com



El absurdo de la literalidad. Desde hace varios años, muchos observadores les exigen más realismo a los dibujos animados y denuncian los supuestos errores que cometen los animadores a la hora de narrar una historia. Por ejemplo, arguyen que existe una contradicción en el rubor del pato Donald cuando se quita la camisa, dado que «el personaje siempre está desnudo de la cintura para abajo» (sic). Absurdamente, se le reclama a un pato parlante (¡!), que habita en un universo rico y ficticio, el mismo rigor de la realidad física y metafórica en la que se mueve el espectador.

se retirara de una muestra transitoria la pintura *Térèse soñando* (1938), de Balthus: una jovencita que deja ver, de manera provocativa, su ropa interior.

La lista no se detiene allí. Woody Allen ha sido descalificado como depravado y señalado como un sujeto execrable que mantuvo una relación incestuosa con su hija adoptada, mientras Kevin Spacey fue denunciado como acosador. El documental *Leaving Neverland* (Dan Reed, 2019) aborda en sus casi cuatro horas de duración los abusos sexuales perpetrados por Michael Jackson. Si bien todas estas conductas deben ser evaluadas y condenadas en los estamentos legales correspondientes, los activistas intentan desplazar el repudio hacia las creaciones artísticas de los acusados. Así, los detractores han presionado a las instituciones culturales, sellos cinematográficos y cadenas de distribución para que las obras de los nombrados fueran quitadas de las galerías (Pablo Picasso), se les rescindiera sus contratos cinematográficos (Woody Allen, Kevin Spacey) o se los purgara de alguna serie de dibujos animados (Michael Jackson).

Resta saber quiénes son los mentores principales que —acechando bajo el argumento del oprobio y las prendas de la diversidad— contribuyen con cuantiosos recursos económicos para que toda esta cacería planetaria sea simultánea, sistemática y organizada.

«Racismo»

En mayo del año 2019, la escuela secundaria George Washington de la ciudad de San Francisco decidió invertir 600.000 dólares para destruir una serie de trece murales que cubren 150 metros cuadrados y narran la historia del primer presidente estadounidense, George Washington. El autor de las obras, Victor Arnautoff, fue un artista soviético que había emigrado a Estados Unidos y que en la década de 1930 pintó murales en edificios públicos para la Administración de Trabajo del gobierno, un proyecto de Franklin Roosevelt para darle empleo a artistas desempleados por la Gran Depresión. En los murales de Arnautoff, Washington les da órdenes a sus esclavos, los exploradores matan indios y el prócer aparece rodeado de sirvientes.

La escuela eliminó esas pinturas, no porque defiendan la idea de un prócer impoluto, sino porque «la presentación de minorías solo como víctimas es una agresión a nuestro alumnado. Queremos brindarles a nuestros alumnos un ambiente seguro» (sic).

En Uruguay, en el año 2018, se suscitó una polémica a propósito de un cartel en el que se muestra a una mujer negra amamantado a un bebé blanco. El afiche respondía a la convocatoria anual que hacen los organizadores de la fiesta de la Patria Gaucha, en Tacuarembó. El MIDES, a través de la ministra Marina Arismendi, lo consideró «racista y retrógrado» («Nos atrasa un siglo y medio», dijo la ministra). Del mismo modo que alguien podría haberse visto afectado por alguna razón genuina (tatarabuelos negros y esclavos), también se podría ver un homenaje a la

relación desinteresada entre una nodriza y un niño que necesitaba alimento. Se podrá refutar que quienes así opinan tienen una mirada ingenua y pastoril a propósito del sufrimiento que padecieron los esclavos. Sin embargo, podría haber tanto racismo en quien pide que se retire la figura de la mujer negra, como en quien utilizó la estampa de la misma mujer para promover un evento folclórico.

La diputada por el Partido Nacional, Gloria Rodríguez Santo (una legisladora de piel negra), escribió lo siguiente: «Es en esa imagen del "ama de leche", quizás por nuestro orgullo de ser afrodescendientes, que vemos un mensaje mucho más profundo y positivo que a la época o a las prácticas nefastas a las que pueda retrotraer.»

En Londres, la guionista británica Karla Marie Sweet se quejó de que no entendía la ausencia de actores negros en la exitosa serie de HBO *Chernóbil,* basada en la tragedia ocurrida en 1986 en la central nuclear de la Ucrania soviética. Sweet explicó en Twitter que se sentía «decepcionada» al ver «un programa exitoso con un elenco masivo» que invisibiliza a «las personas de color» (sic). En respuesta, uno de los comentaristas le respondió: «No había personas "de color" porque en esa zona de la ex Unión Soviética el tipo racial predominante era el blanco-rubio». Luego de ese intercambio, la guionista restringió el acceso a su cuenta.

Pero, como señalé más arriba, la censura está dirigida no solo a la obra, sino también a sus autores. Si esos creadores, además, tienen un oscuro pasado en sus vidas privadas, tanto mejor. En este momento de revisionismo, un grupo de historiadores descubrió —hurgando en documentos y testimonios de su biografía— que Mahatma Gandhi llegó a abrazar el racismo durante su juventud. El objetivo es desacreditar sus acciones y echar por tierra su consagración como sujeto pacifista y líder de masas.

«Ciencia racista y misógina»

Según relata el crítico Jorge Barreiro, un grupo de estudiantes de la Universidad de las Artes de Filadelfia pidió que no se dejara hablar, y que se despidiera, a la profesora —y feminista— Camille Paglia, una de sus académicas más prestigiosas, por sus críticas al feminismo hegemónico, a la teoría posmoderna del constructivismo sociocultural —personificado, según ella, en Foucault y Derrida— y a su oposición a la discriminación positiva en favor de las mujeres por considerarla una forma de minusvalorarlas. El rector se negó, finalmente, a las pretensiones censoras de los estudiantes.

En algunas universidades australianas las carreras de los astrónomos y astrofísicos no dependen solo de sus méritos académicos, sino también de sus identidades personales —varón, blanco y heterosexual corren últimamente con desventaja— y de sus antecedentes en asuntos de «diversidad». Para aspirar a cargos y recursos —en astronomía— se exige al interesado que escriba una «declaración sobre diversidad» (sic).

A la psicóloga y socióloga estadounidense Linda Gottfredson le cancelaron una conferencia en la Universidad de Gotemburgo por sostener cosas tan «inauditas» como que hay evidencia de que algunas pautas conductuales no obedecen solo a construcciones sociales, sino también a factores genéticos. Se le comunicó que su invitación había sido anulada debido a las protestas de otros investigadores que sostenían que «las conclusiones no igualitarias» de Gottfredson contravenían las normas éticas del organizador.

Pero la coerción hacia quienes piensan distinto no se suscita solo con la ciencia; el oscurantismo también afecta a principios democráticos y de igualdad largamente arraigados en nuestra tradición republicana, como la presunción de inocencia, el derecho a un juicio imparcial, y a la libertad de creación artística, que ya se suponía a resguardo de los imperativos religiosos o morales. La carrera académica del profesor y abogado Ronald S. Sullivan Jr., el primer decano negro de la historia de Harvard, llegó a su fin cuando las autoridades de la universidad anunciaron que no le renovarían su mandato. Su pecado fue el de haberse sumado al equipo de defensa de Harvey Weinstein, el productor de Hollywood acusado de abusos sexuales y que disparó la creación del movimiento #MeToo. Los estudiantes consideraron que Sullivan «ya no era de fiar como académico» (sic). Se deduce que, para las autoridades de Harvard, una conquista civilizatoria como la presunción de inocencia —rubricada en la Constitución— y el derecho a disponer de abogados defensores, son meros detalles que deben sacrificarse en el altar de la lucha contra el sexismo.

Hay muchos más ejemplos de descalificación moral hacia los científicos «heréticos». La prueba más categórica es la reciente creación de la revista *Journal of Controversial Ideas,* para que los académicos que escriben sobre temas controvertidos (¿habrá algún tema científico que no haya sido controvertido en algún momento?) puedan publicar… anónimamente. Entiéndase bien: se está empujando a quienes tienen el genuino derecho a discrepar a que lo hagan, pero desde las sombras.

Uno de sus promotores, el profesor de filosofía de la Universidad de Oxford, Jeff McMahan, recordó que «Las amenazas de fuera de la universidad suelen provenir más de la derecha. Las amenazas a la libre expresión y a la libertad académica en el seno de la universidad suelen provenir de la izquierda». Según Barreiro, sobre el clima intelectual imperante en la facultad de Ciencias Sociales de Uruguay, el profesor Nicolás Trajtenberg ha llegado a sufrir la estigmatización y la descalificación de quienes no adhieren

Al estreno de *Cazafantasmas* en versión femenina (Paul Feig, 2016), se le sumó la versión femenina para *Men in* black (F. Gary Grey, 2019), y se aguarda una versión feminista y «afrodescendiente» para James Bond. Siempre hubo versiones femeninas de detectives y superhéroes (Batgirl, Supergirl, etcétera), pero en estos casos la intencionalidad no estaba teñida de corrección política, sino con una diversidad sujeta a la historia narrada.

a las corrientes de la izquierda identitaria hegemónica. Cualquiera que se atreva a desafiar el canon —marxismo cultural, feminismo de género y políticas identitarias en general— es tachado de sexista, racista, homófobo, islamófobo o «neoliberal» —incluso fascista, llegado el caso— porque, cuando se va escaso de argumentos, no hay mejor recurso que la descalificación *ad hominem,* previa alegación de ofensa. La advertencia para los futuros investigadores es clara: hay temas «sensibles» que no conviene abordar. No decir en público lo que se piensa en privado por temor al descrédito o el estigma es una decisión bastante corriente. Esto erosiona la libertad académica y de expresión en general, el progreso del conocimiento y hasta algunos principios básicos del orden democrático.

Todo hallazgo científico —tanto de las ciencias naturales como de las sociales— debería ser impugnado, contradicho o cuestionado. ¿Por qué no refutar a Carl, a Paglia, a Gottfredson y a Sullivan? ¿Qué mal podría derivarse de confrontar ideas rivales?

Los ya célebres «espacios seguros» que reclaman los estudiantes en los campus anglosajones no refieren solo al acoso sexual o a que las autoridades eliminen «murales ofensivos». Un «espacio seguro» es también aquel en el que el educando se halla «a resguardo de las ideas que le hacen mal» (sic). Por tanto, esas ideas se suprimen.

Corolario

La idea de ficción, que madura en la Europa medieval con la eclosión de la novela, se ha quebrantado de forma grave en el siglo XXI, lo cual atenta contra su sentido de existencia. Hoy, si esa ficción quiere dar lucha por su libertad —en el debido marco del respeto y de lo que se supone se debe interpretar por humor o estereotipo—, deberá enfrentarse a dudosas adaptaciones, modificaciones, y formar parte de listas negras o escraches. Hace un tiempo anduvo circulando en las redes sociales un listado de «las diez canciones más misóginas de la música uruguaya» (sic). En el podio se hallaba el tema *La hermana de la coneja* (Jaime Roos/ Raúl Castro), pero las más cuestionadas siguen siendo las letras de tangos. «El tango no ha ofrecido una imagen de mujer autónoma y de avanzada, sino que tiene un claro componente machista y paternalista en sus letras, pero queremos otro tango» (sic), reclamó la senadora uruguaya Constanza Moreira, volviendo a confundir ficción con literalidad y testimonio histórico con ofensa y culpa social.

Varios observadores han advertido que, en la historia contemporánea, quienes mejor han aplicado la lógica de estas acciones censoras han sido aquellos regímenes donde universidad pública, partido y Estado son uno solo.

En suma, cuando las estructuras de poder aspiran a la prolongación inerte de sus dogmas, el artista y su obra terminan impugnados o directamente eliminados. A ese artista entonces se le teme, como se le temió a Masaccio, a Klimt, a Bellmer, a Manet, a Zola y a Onetti. Varios de ellos expatriados o encarcelados. El humor, el arte, la libertad de expresarse fundada en la lengua «convencional» y —sobre todo— en la capacidad de simbolizar, se arrojan a la censura. Así como el Ku Klux Klan ordenó una fogata con discos de los Beatles en Texas en 1966, los nuevos emisarios del oscurantismo procuran arrojar a una nueva hoguera las obras que no se ajustan a los parámetros de sus agendas progresistas.

En consecuencia, la censura contra un arte que no se aviene a sus esquemas siembra el desprecio por el arte y la cultura, elimina el diálogo, fomenta la intolerancia y promueve la violencia. Será el triunfo de una literalidad plana bajo el cercenamiento a las libertades. Será, en nombre de la ofensa, el triunfo del fascismo.

«Yo no separo al hombre de la obra» (sic). Este argumento fue esgrimido por la cineasta argentina Lucrecia Martel acerca de su decisión de no asistir (como presidenta del jurado del festival cinematográfico de Venecia) a la exhibición de J'accuse, de Roman Polanski.

Siguiendo esta línea de razonamiento maniquea, no habría que separar a los pintores futuristas de su adhesión al fascismo, ni separar la obra pictórica de los pintores soviéticos por su adhesión a la doctrina estalinista, ni separar el testimonio documental de Leni Riefenstahl porque trabajó para Adolf Hitler. Ejemplos similares serían contados por miles.

Jacopo da Pontormo: **Manierismo y melancolía**

FRANCISCO **JARAUTA**

Pontormo o la leyenda de Pontormo: difícil circunscribir el argumento y probablemente hacerlo no ayude a nada, escribía Mario Luzi en su *Felicità turbate*. Mito o leyenda y, en todo caso, fantasiosa elaboración de una secular *rêverie,* así puede considerarse tanto desde el punto de vista filológico como crítico la historia de una de las figuras más extrañas del Renacimiento florentino. Vasari, en las *Vite,* lo presentaba como «malinconico e solitario», anotando que «andava sempre nuove cose ghiribizzando» en una especie de extravagancia que sus coetáneos se encargaron de alimentar; Bronzino, *caro discepolo*, el primero de entre ellos.

Que el Pontormo fuese visto como alguien aislado *in pensiero,* ocupado en «ghiribizzi» varios, se debe, sin duda alguna, al autorizado testimonio de Vasari. Sedentario y pensativo, era también Pontormo un obseso del trabajo. «Andava sempre investigando nuovi concetti e stravaganti modi di fare». Su pintura era vista como un *sforzare la natura,* como una *maniera,* una construcción mental, una proyección de la percepción subjetiva de los objetos, las figuras, el mundo. Se podría hablar, en su caso, de una pintura filosófica y visionaria, de ahí la dirección y fortuna de una recepción siempre difícil, oscilante entre el entusiasmo y el olvido.

Esta primera idea del Pontormo vino a com-

Jacopo da Pontormo. *El martirio de San Mauricio*. Óleo, 1531.

Detalle de *Deposición*. Óleo, 1531.

binarse con otra más reciente, la del Pontormo escritor, autor de un diario, extraña pieza de una tradición autobiográfica que ya en el siglo XVI había dado pruebas relevantes y configurado nuevos modelos de escritura. Y ha sido este diario el que se ha configurado como el lugar de encuentro en el que artista y escritor se citan a la hora de componer el retrato de un hombre nacido y vivido bajo el signo de Saturno.

Fue en 1902 que Arduino Colasanti, buscando al azar en los fondos de la Biblioteca Magliabechiana, dio con un texto singular que un anónimo del siglo XVII había identificado como un autógrafo del Pontormo. Un diario que cubría de 1554 a 1556, cuando Pontormo estaba dedicado a los frescos del coro de San Lorenzo. Rescatando así el manuscrito de la noche del olvido, tendría a partir de entonces una fortuna creciente. El poco interés que acompañó al descubrimiento cambió de signo cuando, en 1916, F. M. Clapp añadió a su monografía sobre Pontormo una transcripción de difícil comprensión, pero que señalaba la importancia del texto. Emilio Cecchi preparó una primera edición que, debido a circunstancias varias, no vio la luz hasta 1956. Fue entonces cuando las diferentes lecturas sobre el Pontormo y su obra se vieron confrontadas con el diario que ahora documentaba de manera más directa la particular personalidad de su autor. Una interpretación que ha corrido paralela a las sucesivas de J. C. Lebensztejn (1979) y Salvatore Nigro (1984), que hoy pueden considerarse de referencia.

Una primera lectura del diario nos lo presenta como un texto marcado por una asfixiante cotidianeidad. Son tres años de vida contados desde una obsesiva atención médica y dietética que recorre atentamente los diferentes momentos y circunstancias de la vida del autor. Es una escritura privada, ajena a todo tipo de comunicación, construida desde una circular repetición como medida de las cosas, de la vida. Presente siempre aquella atención al cuerpo, la edad, la alimentación precisa, casi siempre en el centro de todas las preocupaciones. Son años importantes en la vida de Pontormo. Los frescos del coro de San Lorenzo lo ocupan día y noche. De alguna manera será el gran trabajo de su vida, que será más tarde destruido, en 1738, con ocasión de las obras para la fijación de la estructura de la iglesia, perdiéndose así una de sus obras fundamentales. Desaparecidos, apenas anotados en testimonios varios que dan cuenta de los diferentes motivos, quedaron registrados en los dibujos escorzos, pequeñas señales que acompañaron las páginas del diario. No en vano para escribir este texto utilizó las mismas hojas que utilizó para los dibujos, y que ahora dobla en forma de cuaderno (200 × 150 mm). El diario y los dibujos dieron cuenta de una vida que entre la extravagancia y la obsesión fijó los momentos del tiempo, de su discurrir, de su inquieta e insubordinada sucesión.

Cuando se han querido establecer los posibles referentes literarios del diario —las *Rime* de Michelangelo Buonarroti podrían ser, a ciertos efectos, un texto a considerar— se ha insistido en acercase a la obra de Pontormo como a una extrañeza iconográfica del espiritualismo italiano. Massimo Firpo ve una clara influencia en la obra de Pontormo y el ambiente precontrarreformista de aquellas décadas del *Catechismo* de Juan de Valdés, aparecido póstumo en versión italiana en 1545. Tesis parecidas defienden Roberto Fedi y S. Nigro, entre otros. Una espiritualización que halla en la *maniera* del Pontormo la forma de dar expresión a un interior inquieto y atento a aquellas vicisitudes tanto del alma como del cuerpo.

Llegado ya a los sesenta años, Pontormo tuvo todavía más razones para extremar su particular y personal atención. La vejez se le presentó como una cosmografía de la enfermedad. La vejez es solo *diseccazione* y *raffredamento*. Y el diario discurre como si de una literatura de preservación se tratara. La insistencia prescriptiva de los recetarios médico-dietéticos debe entenderse a la luz de esta perspectiva. Lejos queda el autorretrato en paños menores que hizo en 1525. Erguido, desafiante, señalando un torso en fuga, las manos y brazos abiertos, señalando direcciones opuestas o quizás solicitando

La visita. Óleo, 1528.

una elección. Ese es, sin duda alguna, uno de los autorretratos más extraordinarios de la historia de la pintura. Ahora todo resulta más real, más cercano, próximo al espacio en el que el reloj del tiempo anuncia, a su manera, la condición humana.

Y, sin embargo, en el diario se encuentran los diferentes tiempos y ocupaciones, saberes y trabajos. El 26 de marzo de 1555 escribió: «Martedì feci quella testa del putto che china, e cenai once 10 di pane e ebi uno sonetto del Varchi». La cabeza del *putto* corresponde a la figura pintada en los frescos del coro de San Lorenzo. Aquel día recibía de Varchi el soneto en el que tributa su personal homenaje a los trabajos de San Lorenzo. «Voi con chiaro pennello alto Pontormo/fate pari all'antico il secol nostro». Y, paralela a la cabeza del *putto* y al soneto del Varchi, la extraña contabilidad de las «once 10 di pane», en una secuencia que el diario unifica en aquel orden de acontecimientos que señalan los tiempos del Pontormo.

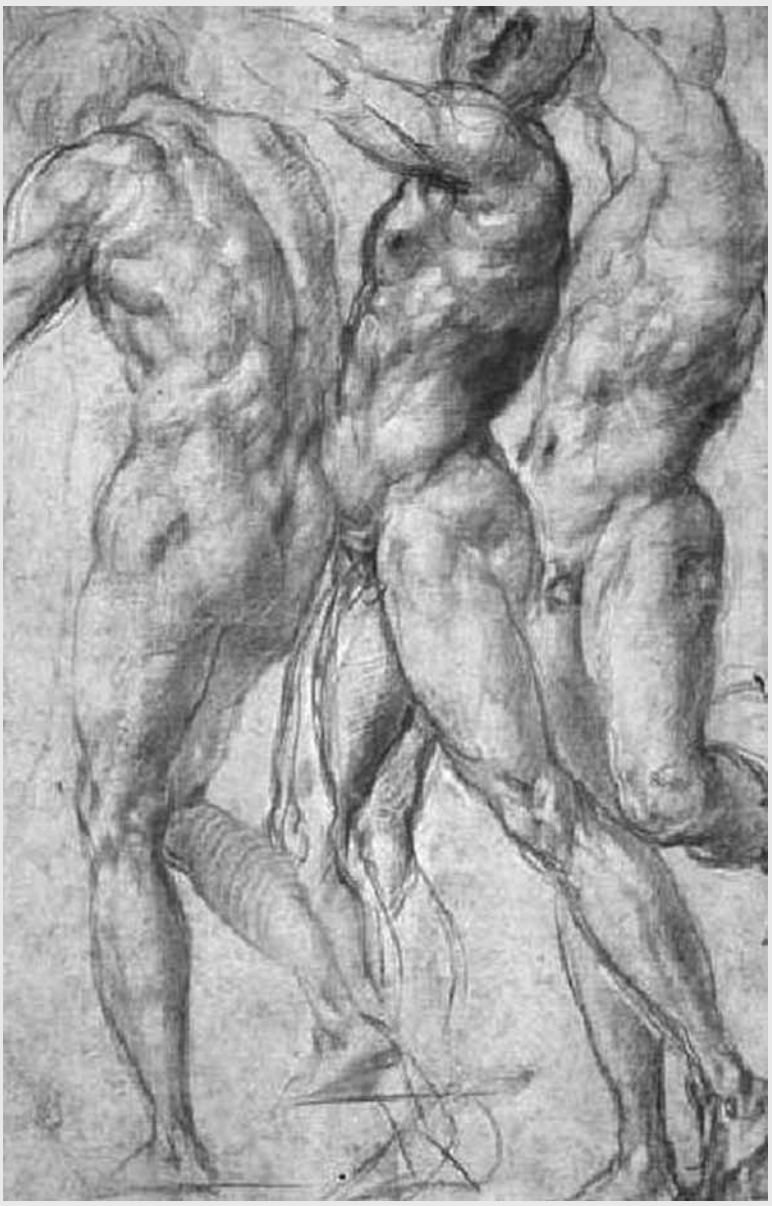
Una y otra vez, esta secuencia irá dando cuenta del diario de quien, entre melancolía y soledad, ha hecho suya la ley de los tiempos de la vida y su cifra no es otra que la secuencia de aquellos hábitos que Pontormo ordena de acuerdo a un riguroso calendario. En este orden habrá lugar para otras circunstancias, menos esperadas y deseadas, y que tejen el sutil velo de una melancolía siempre pronta a invadir el alma. «Il mio Battista andò di fuora la sera e sapeva che io me sentivo male, e non tornò, talché io l'arò tenere a mente sempre». «Giovedì será cenai poco lesso e un faciglione e Battista non volle cenare», anota Pontormo prisionero de una tristeza que da cuenta de ausencias y abandonos.

No deja de sorprendernos en la escritura del diario ese juego de relaciones entre afectos e ideas que terminan dando cuenta de una mirada tantas veces interrogada. Fue Vasari el primero en hablar de la «maniera tedesca» de Pontormo. Atento observador del trabajo de las *botteghe* de Leonardo, Piero di Cosimo, Andrea del Sarto, y conocedor sobre todo de Dürer y Michelangelo, Pontormo decidió un lenguaje propio, marcado por una forma particular de hacer suya la *maniera,* con esa torsión de las formas dispuestas a expresar los diferentes estados del alma. La difícil supervivencia que la vejez anuncia, trasladada ahora a la visión en la que el *disegno* seguirá aquel temblor interior del alma, hará posible una invención de formas que definen su arte. Una *maniera* que podemos entender como el trabajo entre licencias y artificios, guiados por una recóndita agudeza. Una cierta «vaghezza» que observó Vasari y que llegó a su extremo en la lectura que hace de la *Passione* en la Cartuja de Galluzzo. O en el irrealismo en las pinturas de la Capella Capponi (1525-1528) de Santa Felicita. «Pensando a nuove cose, le conduce senz'ombre e con un colorito chiaro e tanto unito, che appena si conoce il lume dal mezo ed il mezo dagli scuri». Un límite que penetró el difícil equilibrio entre la fuga que acompaña a las formas torsionadas y a la intención visual que acompaña toda pintura.

A su muerte, ocurrida el 1 de enero de 1557, podrán verse, solo entonces, aquellos *modelli di terra* que le servían para dibujar sus figuras. A veces se dilatan en el espacio como si el mundo interior desbordara la forma, dando lugar a representaciones casi visionarias. Como visionaria es la saturación del espacio en la *Visitazione* de Carmignano o en la *Passione* de Galluzo, dominadas por una luz fría, como proyectada desde el interior de la mente, que los mira. Otras veces, una extraña contención avisará de un frágil equilibrio entre forma y mundo interior, que termina por precipitarse arrastrando la forma.

Y en la experiencia del diario es su escritura la que acentúa en Pontormo el saber de este destino que él representa bajo la forma de angustia, de miedo. «Pauroso della morte», decía de él Vasari, pero también del sucederse de los días, afanado en avanzar alguno de sus trabajos en San Lorenzo. Y fue la escritura la que hizo más evidente aquella angustia que había intentado dominar en vano mediante instrumentos intelectuales. Al igual que en el caso de Michelangelo, al final de su vida se impuso la verdad de una condición que no pudo ser transfigurada, y que lentamente se resistió a toda consolación. Quizás por esto Varchi advirtió de aquel «secreto calle», iniciado por Pontormo a la búsqueda de otra vía, más allá de la pintura, como forma de salvar la melancolía.

Dürer tenía cincuenta y dos años cuando comenzó a redactar las notas de su crónica familiar. Pontormo había llegado a los sesenta cuando escribió sobre sí mismo, dando cuenta de las condiciones varias que acompañaban su vida de pintor florentino. Su diario constituye hoy uno de los documentos más excepcionales del siglo XVI. En él se hallan las claves de una obra que ha impregnado una difícil tradición literaria, atenta a descubrir la tensión que acompaña a sus dibujos, a las figuras, al enigma de los colores inesperadamente «chiarissimi e acerbi», sin sombras, y que, sin embargo, protegen el extraño equilibrio del mundo interior y la apariencia que toda pintura sugiere.



Estudio para *Giuseppe en Egipto*, 1517.

El tiempo de escritura del diario coincidió pues con los últimos dos años de trabajos en el coro de la basílica de San Lorenzo. Con parsimonia obsesiva, Pontormo fue dando cuenta de cada paso, cada detalle, cada figura, cada fresco, dibujando con frecuencia en los márgenes o líneas del texto los escorzos de las figuras a las que hace referencia. En una secuencia, cercana de los modelos de Michelangelo, se representaron escenas del Génesis y del Antiguo Testamento, el Diluvio, y abajo a la izquierda, junto a la ascensión de las almas, el martirio de San Lorenzo. Más arriba la historia del Paraíso, la culpa y la expulsión, la errancia humana y su destino. Charles de Tolnay fue el primero en intuir la inspiración no ortodoxa de los frescos de San Lorenzo, cercanos a su entender a tesis valdesianas. Pero esta cuestión nos remitiría a un horizonte complejo, cuyo análisis ha ocupado la atención de estudiosos como K. W. Forster, V. I. Stoichita, C. Ginzburg, A. Prosperi, entre otros, señalando la compleja situación de la espiritualidad de la primera parte del siglo XVI.

Massimo Cacciari en un reciente ensayo, *Ripensare l'Umanesimo,* sugiere una perspectiva histórica de las tensiones que atraviesan la época, señalando el carácter dramático de los procesos que a lo largo del Quattrocento y Cinquecento se van configurando y que transcienden el privilegiado mundo del arte, obligándonos a recuperar una perspectiva más cercana al mundo de la historia de las ideas, entendida en su sentido más lato. Desde este punto de vista, tras la obra del Pontormo se expresa

un sentimiento de angustia, de miedo, tal como Vasari había identificado. No se trata de algo que podríamos identificar como personal o subjetivo, sino que hace referencia a los contextos que de manera explícita atraviesan su obra.

Tanto Pontormo como Rosso Fiorentino y su generación experimentaron el cambio simbólico que se produjo a comienzos del Cinquecento, la crisis de los sueños y modelos universales, que arrastraba el sistema de certezas sobre el que se había construido el mundo heredado. Es la crisis del modelo antropocéntrico, de la correspondencia de naturaleza y razón, del mito de la *renovatio* del mundo antiguo, de la perfecta cognoscibilidad de la naturaleza, del dominio racional de la historia. Blumenberg ha construido un mapa de relaciones y cambios que se hallan en la base del mundo moderno y que terminarán transformando tanto el horizonte simbólico como el hermenéutico del mundo.

Ante esa situación se produjo una respuesta que afectó a los lenguajes artísticos. El Pontormo de los años veinte abandonó la que Vasari había legitimado como *maniera* canónica para enfatizar en tonos expresivos, alejados ya de modelos más equilibrados y clásicos. Se trató de una disposición experimental que fue transformando su pintura y que en la *Deposizione* de Santa Felicità o en la *Visitazione* de Carmignano hallan su expresión más alta. La imposibilidad de acercarnos hoy a los frescos de San Lorenzo dificulta conocer el final y destino de una obra que tras largos años de olvido ha sido recuperada por la historia y la crítica del arte contemporáneo. Dejando aparte ciertos lugares comunes de la literatura sobre el Manierismo, desde J. Shearman a C. H. Smith o Giuliano Briganti, la obra de Pontormo se presenta como un verdadero punto de inflexión marcado por una búsqueda de un nuevo lenguaje artístico, capaz de expresar la tensión de un mundo que veía modificarse su sistema de ideas y su orden simbólico. Hay un dolor, «paura» dice el Vasari de las *Vite,* que recorre el arte de aquellas primeras décadas, el de aquellos «eccentrici» que decía Zeri. La tensión que recorre la obra de Pontormo no es ajena a la que atraviesa la de Michelangelo dando lugar en uno y otro caso a una forma de anticlasicismo presente ya en la primera mitad del Cinquecento.

Estudio de cabeza de hombre. Sanguina sobre papel, sin fecha.

FIDEL SCLAVO

Mirar la **quietud**

En sus composiciones convive una sutil utilización de los recursos expresivos con una densidad poética, que indistintamente caracterizan sus trabajos gráficos y pictóricos. Su extensa trayectoria lo ha llevado a trabajar con prestigiosas editoriales desde Random House México hasta su continua colaboración de más de veinticinco años con Banda Oriental. Ha paseado su obra por el mundo en ferias y exposiciones sin que el vértigo actual lo distraiga de la búsqueda de las leves señales que pautan su tiempo.

GERARDO **MANTERO**

Comienzos tienen las cosas. En Tacuarembó tus inicios formativos fueron con Gustavo Alamón.
Estudié en el conservatorio municipal con una profesora de pintura y de dibujo cuando iba a la escuela. Ahí aprendí dibujo natural y esas cosas básicas: paisajes, naturalezas muertas. En el setenta realmente empecé a estudiar pintura con Alamón. Había todo un movimiento.

¿Tenías relación con el grupo que se nucleaba alrededor del Bocha Benavides?
Sí, indirectamente, porque lo suyo era más literario y musical, pero lo pictórico estaba al lado. A la vez, Eduardo Darnauchans era novio de mi hermana mayor. Toda una endogamia.

Se ha hablado mucho de lo peculiar que es que de un departamento en el centro de nuestro país hayan emergido tantos creadores de peso. ¿Cuál es tu teoría?
Mi teoría es que es por aburrimiento. También está la cercanía con la frontera, que a mí me enriqueció un montón. Sabía mucho más de las cosas que pasaban en Brasil y Argentina que en Montevideo. En el sesenta era más difícil la comunicación.

El Bocha me comentó que conocieron antes la «Tropicalia» en Tacuarembó que en Montevideo.
Exactamente. Eran noventa kilómetros, en menos de una hora ibas a comprar todo a Livramento, en Rivera. Pero, a la vez, era ciudad-frontera, entonces había una dinámica que enriquecía. Las ciudades fronterizas tienen otras características, están a medio camino. En cambio aquí estás en un pozo, alejado del mundo, alejado de Montevideo, pero cerca de esa otra civilización que por un lado es extranjera y por otro es propia. Esas cosas fueron ingredientes para que se diera esa fermentación, no solamente musical, sino literaria. Y sin dudas el Bocha fue muy importante.

Luego viniste a Montevideo, estudiaste arquitectura y ciencias de la comunicación.
Porque Bellas Artes, donde debería haber estudiado, estaba cerrada. Cometí el error de hacer Arquitectura porque tiene dibujo. No hay nada más diferente. Hice cinco años y después me di cuenta de que no era lo mío. Para seguir con algo hice Ciencias de la Comunicación. Ahí ya había empezado a trabajar en diseño y pintaba. Mi primera exposición en Montevideo fue en el ochenta, en la Asociación Cristiana de Jóvenes. La próxima fue en la Galería del Notariado, una en parcería con Diego Donner, en el 82, creo.

En el 85 te otorgaron el premio Cézanne y te fuiste becado a París. ¿Cómo recordás esa primera impresión de estar en uno de los centros del arte siendo tan joven?
No me quedé tanto porque tuve la mala suerte de que en ese momento hubo un cambio en el sistema y nunca pude cobrar el premio. Antes lo daban acá, pero cuando fui lo gestionaban allá y allá no se enteraron. Estuve cuanto pude solventarme con lo que tenía y como nunca pude cobrar el premio me vine antes. Después volví. Estaba eso de la «transvanguardia». Lo que más me gustaba eran los alemanes.

Kiefer y Richter…
Sí, y Markus Lüpertz y Rainer Wittenborn. Vi las cosas en otra dimensión, un salto de escala que fue lo que más me llamó la atención.

En el noventa fuiste a estudiar con el emblemático artista gráfico Milton Glaser.
Esa fue una experiencia maravillosa.

Además, en un momento la ilustración y el diseño gráfico cambiaron el concepto y ganaron en autonomía.
Exacto. Siempre me sentí un poco extranjero en todas partes: entre los gráficos soy más pintor y entre los pintores soy más gráfico. Incluso a veces incorporo textos, fotografías, collages… Pero nunca sentí ese divorcio, por lo tanto tampoco no sufro la división entre mis dos actividades principales, que son la pintura pura y dura y el diseño gráfico, básicamente de discos, libros y afiches. Uno oxigena al otro.

Supongo que ese magisterio de Glaser influyó en el desarrollo de tu lenguaje.
Muchísimo. Fue encontrar a alguien con

Collage, 60 × 46 cm, 2017.

quien compartía pensamientos, además de que me enseñó muchas cosas. A veces uno piensa que lo que importa es la técnica, que sí importa, pero la podés aprender solo. Vendría a ser algo así como la filosofía de la creación o qué cosas te pueden ayudar a crear y a evitar la angustia del papel en blanco, un sentimiento que yo nunca he tenido. De hecho me sucede lo opuesto. Hay cosas que están alrededor, como no forzarse cuando las cosas no salen, salir a tomar una cerveza y volver. Parecen pavadas de autoayuda, pero cuando están sistematizadas ayudan a abrir la cabeza.

Tu obra se construye transitando por los bordes de la figuración y la abstracción, entre lo conceptual y lo formal, con una gran carga poética que se impone tanto en lo pictórico como en lo gráfico.
No me asusta ni me avergüenza ir por varios terrenos e incorporar lenguajes diversos. Puede convivir una acuarela más o menos figurativa con unas telas con grafismos más salvajes. Pero detrás de eso se termina formando un corpus que pertenece a la persona, que somos todos nosotros, que tenemos días más amables y otros más sombríos. He tratado de ser honesto con mi expresividad. A veces va hacia un lado y a veces hacia otro. Antes me preocupaba por el famoso estilo. Creo que todos pertenecen a la misma madeja que es uno, hecha de retazos diferentes. Es una conversación que suelo tener con amigos pintores en diversos lugares. Algunos sostienen que solo se te tiene que ocurrir una idea y ser fiel a ella. A mí eso me aburre. Las dos cosas son válidas. Yo no podría hacer eso porque me canso de mí mismo literalmente: me dejo la barba, me afeito… Me canso de mí y de lo que hago. De repente paso cuatro o cinco meses trabajando frenéticamente en acuarelas grandes o hago una serie con sellos, pero después quiero salir y tomar una Coca-Cola. Entonces agarro una tela enorme y hago otra cosa que me libere de todo lo que hice antes y pienso en cosas nuevas. Cuando vuelvo al papel lo hago desde otro escalón.

En tus últimas composiciones en tela se puede ver un trabajo por acumulación en capas, la grafía va descubriendo las texturas y colores anteriores de la secuencia.
Debajo de cada cuadro de esos hay, de repente, ocho. A mí me gusta eso, material y simbólicamente. Todos vamos acumulando cosas. Si levantás un poco un piolín, sacás un montón de cosas que estaban abajo tapadas.
Ahora, en los trabajos de tela y demás, me pasa lo mismo pero no tan drásticamente, no tan violentamente. Son capas de un color que mantienen abajo un mundo subterráneo de cosas pintadas debajo. Es más, el concepto es el mismo, pero la señal es mucho más leve. La filosofía detrás es la misma.

¿Cuáles fueron las motivaciones que te llevaron a radicarte en Buenos Aires?
Por amor. Por una relación amorosa que duró muchos años. Hace mucho tiempo que no vivo en Montevideo.

Acuarela, 42 × 30 cm, 1997.

En Buenos Aires trabajás con la galería de Jorge Mara. Más allá de las diferencias de escala conocidas, ¿cuáles son los parámetros que pautan la actividad en las artes visuales del otro lado del río?
Hay una actividad mucho mayor en todos los terrenos, también en las artes plásticas. El nivel del mercado es mucho mayor, el nivel de coleccionistas también, así como el de las galerías y exposiciones; hay marchantes. Ahora, si bien está bastante alicaído, por ejemplo, la galería en la que yo trabajaba antes, por cada exposición hacía un libro o un catálogo. Hace un par de años que ya no lo hace, pero igual mantiene un ritmo de exposiciones regulares y va a ferias. Yo tengo un cronograma en el que más o menos sé que en mayo está ArteBA, en diciembre está el Bass en Miami, en febrero Arco… Hay todo un calendario importante además de las exposiciones que se hacen en Buenos Aires. Eso también te impulsa a trabajar más allá de las ventas. Hay períodos mayores o menores, pero hay una voluntad de trabajo mayor en los colegas pintores argentinos. Acá hay una cosa más reflexiva y de «vamos viendo», muchas veces porque no hay tanto mercado ni incentivos, pero eso también se hace un hábito. Hay amigos argentinos pintores que no tienen tanta actividad pero igual pintan mucho. Y también se equivocan mucho. Si hacés diez y te equivocás en nueve, por ahí con una le pegás, pero si no hacés, después cuando finalmente hacés la obra puede que no te salga. Porque la voluntad de hacer las cosas no siempre tiene que ver con el resultado. Además, estás negándote a lo imprevisto, al azar, al error. Es como no salir nunca de tu casa…

Le Parc reflexionaba sobre el arte contemporáneo: «El interés de hoy no reside en la obra de arte con sus cualidades expresivas ni su contenido, sino en la impugnación del sistema cultural. Lo que cuenta no es el arte, sino la actitud del artista». Después de toda tu experiencia acumulada en varios países, ¿cómo te ubicás en el escenario del arte actual?
De Duchamp en adelante cambió todo. Personalmente creo que una de las cosas que más me interesan es trabajar sobre el tiempo, la quietud, no estar tan apurado. Porque en esta época de vértigo, de cantidad de imágenes, de menos paciencia, de una ansiedad creciente… hay algo que a mí me termina saturando, aun cuando soy ávido de imágenes. Hay como una saturación que me interesa frenar; detenerme y mirar ahí donde no se ve. Por eso las cosas que yo hago muchas veces parecen simples, pero si te quedás un rato empezás a descubrir otras cosas. Supongo que eso pasa siempre. Yo tenía una obra más vinculada a la fotografía y demás. Mi padre estuvo en coma mucho tiempo y tuve que estar muchas horas en una sala de espera de un hospital que tenía las paredes de mosaicos, de tablitas. Me fasciné mirando esas tablitas aparentemente monocromas, pero que eran todas de un semitono diferente. A eso me refiero con la actitud de ver las cosas sin tanto apuro. Hay que retomar aquella satisfacción de esperar a cuando viene el heladero. Cuando éramos más jóvenes, la gran alegría era cuando a las tres de la tarde pasaba el heladero tocando la bocina, o esperar a que viniera una carta. Yo encargaba discos por correo y cuando me llegaba el aviso de que habían llegado era el momento más grande de gloria. Ahora, que uno tiene todo al alcance de la mano, con Spotify o esas plataformas, no te da la paciencia para escuchar un disco entero. Pasás de un tema a otro. Hay algo ahí que hemos perdido en la concreción del deseo. Me parece que como artista, como creador, me gusta más volver a lo básico, en el sentido de algo que de repente es un plano de color amarillo, pero ¿es solo eso? No, tomate tu tiempo y debajo vas a ver semitonos. Parece una tontería, pero a veces uno tiene que recurrir a esas medidas de fuerza. Parece una lenta y callada provocación…En las ferias que visitás o en las que participás, por lo general, el noventa por ciento de las cosas que ves te quieren seducir, provocar, escandalizar, y en el fondo no hay nada. O al menos a mí no me sucede nada, como con Jeff Koons, con el tiburón en formol, con Hirst… Me resisto a que eso sea el arte

Acuarela y sellos, 60 × 46 cm, 2018.

Acuarela y sello, 52 × 40, 1998.

Acrílico sobre tela, 100 × 100 cm, 2013.

de este tiempo, creo que son signos de los tiempos, pero la expresión artística siempre ha sido y seguirá siendo otra cosa.

A partir de una medida utilización de los recursos parecería que existe una intencionalidad de conmover y emocionar.

A veces cuando intentás capturar algo es la manera más fácil de perderlo. Me parece que, en estos tiempos, cuanto más débil y suave sea la señal, adquiere más fuerza. Es como la homeopatía, que disolvés un concentrado veinticuatro veces y cuando está en agua recupera su fuerza. En estos tiempos necesitamos más homeopatía que antibióticos. Si no es como matar un mosquito a cañonazos. Se pierde el concepto de escala y dimensión, porque una cosa es

La Foto

El click del tiempo

La foto como una huella del pasado, que lo evoca y lo relee. En esta muestra se vuelven a encontrar las vivencias de los artistas José María Pelayo, Graziella Basso y Gerardo Mantero, quienes resuelven intervenir una foto muy significativa que los involucra y que es una muestra de los tiempos que corrían para una generación de jóvenes en los años que fraguaron los momentos políticos clave para el futuro de nuestro país. El barrio, el despertar a la adultez y a la conciencia política tienen su lugar en esta exposición desde distintas perspectivas y técnicas.

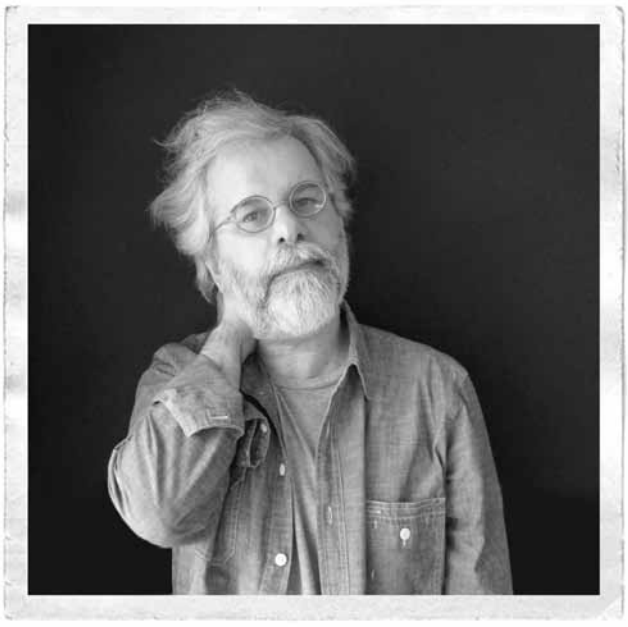
GRAZIELLA BASSO

GERARDO MANTERO

JOSÉ PELAYO

Museo Blanes / Del 3 de setiembre al 27 de octubre

Assemblage, casa de madera y pecera, 2014.



Fotografía actual, 2019.

ver un Kiefer gigante, pero no importa un Jeff Koons…
A mí me fascinó una cosa que leí hace poco: que Koons regaló, supuestamente, una especie de monumento al gobierno francés para ponerlo en una plaza y el gobierno dijo: «No, gracias. No lo queremos». Hay algo de la resistencia cultural que ha cambiado. Antes era fácil ver cuál era el enemigo: los militares, el capitalismo… Ahora al enemigo lo tenemos en el bolsillo y pensamos que es nuestro aliado. Cada uno vive como quiere, no me voy a poner fundamentalista. Lo que quiero decir es que perdemos la calidad de vida cuando se supone que la estamos ganando. Hay algo que en los últimos años se ha confundido. Las necesidades y las satisfacciones… ¿y todo para qué? Todo por pocos segundos de euforia. Subís una foto a Instagram y tenés 45 *likes* ¿y después? Tenés que subir otra. Hay algo que termina nublando la satisfacción.

Existe una necesidad de crear nuevos sentidos para el arte ante un escenario tan vertiginoso y complejo. En nuestro caso pertenecemos a una generación a la que le tocó vivir períodos históricos que marcaron grandes cambios en la manera de interpretar la realidad.
Sufrimos algo fatal para nuestra generación, que era que vender estaba mal visto. Venía todo en el mismo paquete de la música comercial, la progresiva. Si eras bueno no tenías que vender porque si vendías estabas comercializando el arte, lo cual es una gran mentira. Cada época tiene sus cosas, no es que aquello sea peor que esto. No es que nuestra época era mejor.

Francis Naranjo: un planeta Tierra politizado y la posibilidad de otra geografía

En el presente artículo estudiaré una cuestión que resulta trascendental en la obra del artista conceptual Francis Naranjo: la noción de geografía política y la posibilidad de su reinvención con el objetivo de dar lugar a un mundo mejor para cada habitante. A efectos de lograr este cometido, me valdré de mis conversaciones con Naranjo dada nuestra relación de amistad; los textos que he escrito sobre él; la crítica de arte, la cual es un potente elemento bibliográfico; la videografía y, finalmente, el anhelo de hacer que la crítica pueda entenderse «como la construcción de la historia del presente».[1]

ANDREA **GARCÍA**

¿Quién es Francis Naranjo?

Se trata de un artista conceptual nacido en Santa María de Guía, Las Palmas (Gran Canaria) en el año 1961. Empezando por el ejercicio de la pintura hasta desarrollar el interés por la instalación, inició su trayectoria artística en España, particularmente en Islas Canarias. Paulatinamente, ha expuesto sus proyectos artísticos en múltiples partes del globo como Brasil, Bolivia, Chile, Cuba, Alemania, Inglaterra y Suecia, entre otros países. Su esposa, la artista Carmen Caballero, y su amigo el poeta Dionisio Cañas colaboran en muchos de sus trabajos. Algunos de los ejes temáticos que predominan en la obra de Naranjo hablan de las relaciones de poder entre la cultura, política y sociedad con el subyugado individuo e individua, la Tierra politizada y su quebrantamiento a favor de una geografía más apátrida, la naturaleza y el medioambiente, la suspicaz videovigilancia y las nociones del cuerpo y la enfermedad.

El mundo está gobernado por innumerables y, en muchas ocasiones, inexplicables fronteras que circundan los distintos territorios que conforman la Tierra. Son férreos límites determinados por una humanidad muy exclusiva, es decir, encuadrada en las altas esferas de la jerarquía social. Están construidos a lo largo de las centurias, los decalustros e incluso las décadas, siempre a conveniencia de unas personas concretas que tarde o temprano cercenaron la libertad de sus iguales. Lo que se trata en los párrafos consecutivos es la solución a la Tierra politizada según Francis Naranjo, el remedio a la geografía meramente estatal y restrictiva que deriva en el planteamiento de un mundo ajeno e ideal, al igual que la disolución de las fronteras.

Este pensamiento ya se observa en la temprana *En un país lejano, U-topos* (1998) con las fotografías de las inmediaciones de ciudades, las cuales son reconocibles por el predominio de fastuosas carreteras y un orden milimétrico de la naturaleza en forma de arboladas rectilíneas. ¿Dónde se encuentra la población? Según el crítico de arte Nilo Casares, «U-topos es el sin lugar, no-lugar o espacio ausente que empieza a ser habitado este siglo».[2] Es un entorno urbano vacío donde no hay seres humanos ni tampoco se muestran los medios con los que asiduamente se desplazan, por ejemplo, los coches, autobuses y motocicletas. Significa la desaparición gradual del *tópos* o lugar físico debido al desarrollo a pasos agigantados de internet. En definitiva, el espacio geográfico pierde importancia frente al espacio electrónico y surge una alternativa para existir en la Tierra; una manera digital de vivir la realidad, anteriormente solo presencial. Sin embargo, la ausencia de habitantes en las metrópolis produce un sentimiento de desazón. Al final, no podemos olvidar que la innovadora forma de experimentar la vida real sigue siendo incapaz de alcanzar un horizonte transfronterizo, de eliminación de barreras tanto materiales como intangibles porque siempre está bajo la autoridad de la geografía política. Incluso, a colación, puede traerse el tema de la brecha digital, puesto que las zonas metropolitanas son aquellas con mayor facilidad para las comunicaciones. Por este motivo, las áreas vaciadas de las imágenes corresponden a ciudades y no a las áreas rurales, porque su acceso a internet resulta aún muy dificultoso y lamentablemente desigual.

U-tópico: un lugar no palpable. Se erige como la vía más emancipadora de percibir una realidad más satisfactoria cuando se intenta huir de las constricciones geográficas, aunque está claro que no evita los problemas que yacen bajo las fronteras.

Atlas de la periferia, de la instalación Ciento Cincuenta Millones de Años. Interdesign, Santiago, Chile, 2018.

Ilusionar, de la instalación Vida Onírica. Factoría de Arte Santa Rosa, Santiago, Chile, 2019.

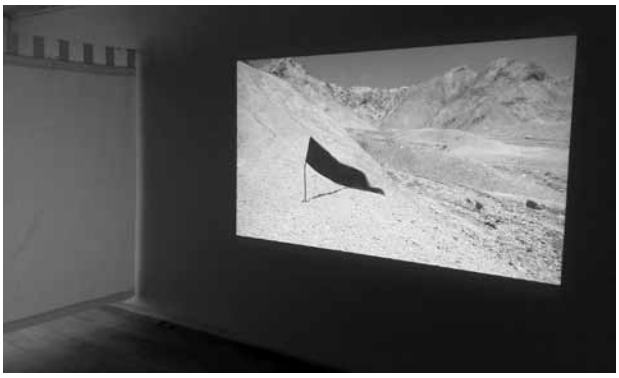
En 2013, Naranjo concibe *La paz armada* dentro de la exposición colectiva titulada «Cartografías de lo (im)posible». En este caso, el artista radiografía el globo analizando distintos aspectos de la cultura mundial desde una perspectiva crítica. De esta suerte, el prólogo a la exposición de Juan Ramón Barbancho y Margarita Sánchez Prieto dice que «podemos entender la cartografía como bosquejo de lo "real", lo contingente, lo transicional, lo que se aspira o desea y lo puramente imaginario. Es decir, trazar (cartografiar) mundos posibles, existentes e imaginados».[3]

El planteamiento idílico de construir una cartografía apolítica que propicie un mundo renovado parar morar una realidad distinta ha de solventar primero todas aquellas trabas que izan la bandera de *La paz armada,* es decir, una falsa concordia, porque está soportada por todo tipo de escollos. Las imágenes que se insertan en el proyecto enseñan geografías casi descontextualizadas, excepto las que se ubican en escenarios latinoamericanos, dado que la exposición está enmarcada en La Habana. Visibilizan los problemas universales, a veces aparentemente diminutos, pero que afectan a cualquier persona. Un ejemplo es la ciudad nocturna presente en *En la noche,* pues entraña todo tipo de peligros en las diversas partes del globo, aunque perjudican notablemente a Latinoamérica: el crimen, el narcotráfico o el tráfico de personas y de órganos se aprovechan de la oscuridad para ejercer su maléfica autoridad sobre la ciudadanía vulnerable. Aparte, se trata de una urbe neblinosa; la polución forma parte de la amenaza hacia la población e igualmente castiga a los monumentos y edificios que conforman la ciudad.

Otra obra, *Inversión,* incide en la potestad absolutista que puede tener la fe cristiana, predominante en América del Sur. Está resumida en una fotografía de una iglesia girada boca abajo y con el color en negativo aludiendo a su carácter ambivalente, ¿una devoción enfermiza, inquisidora, falsa? ¿Y qué decir del interior de una tienda de ropa para señores en la que se exponen unos maniquíes de hombres trajeados? *Modelos sociales* insinúa el semblante necio y hasta autómata de los varones que se posicionan al mando de las patrias y regiones a nivel internacional. Solo cabe la contingencia de que las figuras sean masculinas, pues los hombres detentan la mayor parte del poder de la Tierra a causa del persistente patriarcado. A pesar de esto, los maniquíes están decapitados por su desbordante majadería y conectan con la iconografía surrealista del maniquí a modo de siniestro elemento de cosificación hacia la mujer. Francis Naranjo responde dando una vuelta de tuerca a la premisa machista: cuerpos masculinos perfectos, pero sin cabeza ni identidad porque solo sirven para lucir prendas.

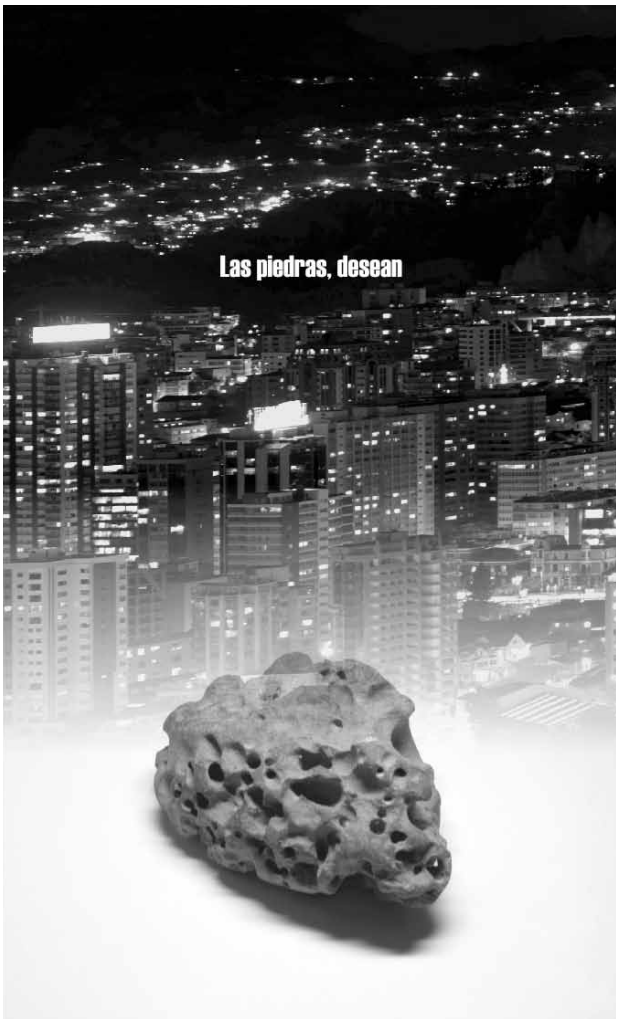
La capacidad de alcanzar una Tierra mejor reside en eliminar aquellas complejas situaciones cotidianas que constantemente nos ensombrecen y fomentan «la paz armada», que no solo radica en los grandes conflictos mundiales como las guerras, luchas intestinas y economías fallidas o interesadas.

La paz armada ha esbozado una opción distinta a la Tierra politizada, la cual se inspira en el favorecimiento de la creación de una cartografía en particular y una geografía en general tras la revisión de todos los problemas humanos a escala global. Empero, aún no puede salvar las persistentes fronteras hasta que Francis Naranjo inaugura Ciento Cincuenta Millones de Años en 2018. Significa la deconstrucción de la geografía al recopilar una serie de minerales y rocas formados en el período jurásico. Estos



Fotograma del video y fotografía de la roca señalada, Ciento Cincuenta Millones de Años. Interdesign, Santiago, Chile, 2018.

En un país lejano, U-topos. Detalle de algunas fotografías que conforman la instalación, 8 × 6 cm. Eventa 4. Ekeby Qvarn Art Space, Uppsala, Suecia,1998.



Las piedras desean, Vida Onírica. Factoría de Arte Santa Rosa, Santiago, Chile, 2019.

ingredientes son el grueso del proyecto, ya que sus diversas procedencias geográficas los convierten en nativos de todo el mundo. Así, una calcopirita encontrada en Chile o una pirita española no dejan de ser minerales muy emparentados; no importa su localización actual si se crearon hace ciento cincuenta millones de años.

Acompañando a las piedras, el video *Conchetumare* apela a la trascendencia del útero, de las madres como dadoras de vida, equiparándolo con la particular belleza del desierto de Atacama en el que hondea una bandera negra. Dicha insignia está clavada en un lugar que en el pasado fue fértil al igual que una matriz, pero que actualmente alberga una cantidad reducida de seres vivos. Lo sustancial es que, pese a todo, la vida en el radiante Atacama parece sempiterna y permite que Francis Naranjo hilvane «la alternativa de repensarnos en otro nuevo territorio».[4] Es decir, está delimitando la posibilidad de urdir una geografía apátrida, extraña a nosotros y nosotras como lo es el desierto de Atacama. Un lugar ageográfico y transfronterizo porque su adversidad climática impide las comodidades humanas. Sin embargo, es la única forma de ahuyentar a las barreras físicas e invisibles dentro de un microcosmos donde se trama una realidad geográfica independiente de la política, más placentera. ¿Cómo iniciar el camino descrito? Gracias a un pequeño y redondeado canto que «esconde un misterio: un fósil en su interior que no va a ser revelado. […] Es y será un hijo o hija de la Madre Tierra sin explorar, sin bautizarse ni encasillarse por la humanidad».[5] Un lienzo en blanco para una geografía transgresora. La búsqueda de una Tierra sin confines donde experimentar la realidad de manera diferente, dentro de la configuración de una nueva geografía culmina con el proyecto expositivo Vida Onírica (2019). Esta última obra de Francis Naranjo considera que el mundo onírico es aquel donde todos y todas tenemos un refugio personal. Dicho en otras palabras, Carlos Javier Núñez afirma sobre Vida Onírica que presenta «la inquietud de plantear esta exposición en un lugar que no se define (solo) por una territorialidad geográfica, la cual es una referencia geométrica en el espacio, una forma de acotar, pues también parece definirse por la impronta que nosotros construimos en la relación que con él tenemos».[6] Quiere decir que el barrio Franklin en la capital chilena, donde se ubica la galería Factoría de Arte Santa Rosa, supone una delimitación geográfica necesaria en la medida que nos ubicamos en esta. No obstante, cada persona trata dicho espacio de manera lógicamente subjetiva y esto interfiere en los sucesos acaecidos durante los sueños. En otros términos, las vivencias intrínsecas con cualquier espacio geográfico impregnan los sueños, entretanto dichos pensamientos arbitrarios terminan consolidando un mundo onírico carente de fronteras y cualquier tipo

de límites culturales, políticos y sociales prestablecidos.

La exposición cuenta con la reutilización de algunos proyectos anteriores que son de interés vital para concebir una geografía alternativa como *Las piedras sueñan* (2016), la cual se acompaña del poemario *El sueño de Europa* (2016) de Dionisio Cañas. Son unas rocas que Naranjo encontró en la Isla de la Luna en Bolivia, pues allí la población indígena las utiliza a modo de ofrendas a las ruinas incas durante la práctica de los cultos locales. En este viaje, los nativos y nativas le advirtieron de la fuerza mágica de estas rocas para hacer soñar y acceder a un estado de trance.

A partir de ahí, Naranjo generó una propuesta en la que las piedras son piezas claves para construir una geografía mental donde es fundamental tener en cuenta la experiencia del individuo y la individua y su concepción de la geografía para gestar un mundo onírico liberador.

En palabras de Francis Naranjo, «las piedras […] generan una alternativa de introducirse en una fórmula única para adentrarse en el mundo contemporáneo».[7] ¿Cuál es la fórmula? La «vida onírica», ya que las imágenes de las rocas llevan escritas palabras en tercera persona como desean, codician, ansían y anhelan; son los elementos capaces de envolverte en un sueño donde puedes modificar a tu gusto los límites geográficos prestablecidos, forjando así una Tierra no politizada. Las ilustraciones están asociadas a unos letreros en infinitivo que refuerzan todos aquellos sinónimos de soñar que se exteriorizan en *Las piedras sueñan,* de forma que el público choque visualmente con estos rótulos contundentes para comenzar a elaborar su propio universo de fantasía y autodeterminación.

A través de este artículo he querido hacer patente el interés del artista Francis Naranjo por la cuestión de la geografía, particularmente la geografía política, porque no deja de ser una construcción de la cultura occidental, cambiante con el paso de las centurias, descubrimientos, colonizaciones e independencias, pero que ciñe a los sujetos en determinados cercos o fronteras y que a *grosso modo* predice el primer destino de estos en función del país donde han nacido. Por esta razón, una de las múltiples intenciones de la obra de Naranjo es proyectar exposiciones relacionadas con la lucha contra la dimensión más política de la Tierra, incitando a la reflexión por parte de los espectadores y espectadoras acerca de la posibilidad de una geografía novedosa en la que las fronteras desaparezcan a favor de una liberación del sujeto oprimido por el gobierno de los estados. Consigue anular las líneas divisorias gracias al planteamiento de una Tierra y experiencia vital despolitizadas mediante la creación de mundos variables fundamentados, entre otros términos, en la historia del planeta y el onirismo.

Francis Naranjo y Carmen Caballero en el Centro de Residencias Artísticas ISLA. Antofagasta, Chile, 2017.

Fotografía de la sala de exposición Vida Onírica. Factoría de Arte Santa Rosa, 2019.

[1] Calaf Masachs, Roser (coord.), *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender patrimonio*, Gijón, Trea, 2003, p. 31.

[2] Casares, Nilo y Naranjo, Francis, *De memoria*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 52.

[3] Barbancho, Juan Ramón y Sánchez Prieto, Margarita, *La paz armada*, Las Palmas de Gran Canaria, Gas Editions, p. 1.

[4] *Francis Naranjo: Las piedras sueñan / El sueño de Europa & Todo importa*. Museo del Barro, 2018. Recuperado de https://youtu.be/znOPZ9EGBWY

[5] García Casal, Andrea, *Ciento cincuenta millones de años o la nueva muestra de Francis Naranjo reflexionando sobre la ancestralidad del mundo que una vez no tuvo confines humanos*, 2018. Recuperado de https://www.spacionomade.net/sobre-francis-naranjo-critica

[6] Núñez, Carlos Javier. *Vida onírica: en el territorio de los sueños*, 2019. Recuperado de https://www.spacionomade.net/vida-onirica-francis-naranjo

[7] *Francis Naranjo: Las piedras sueñan / El sueño de Europa & Todo importa*. Museo del Barro, 2018. Recuperado de https://youtu.be/znOPZ9EGBWY

La fotografía el día después...

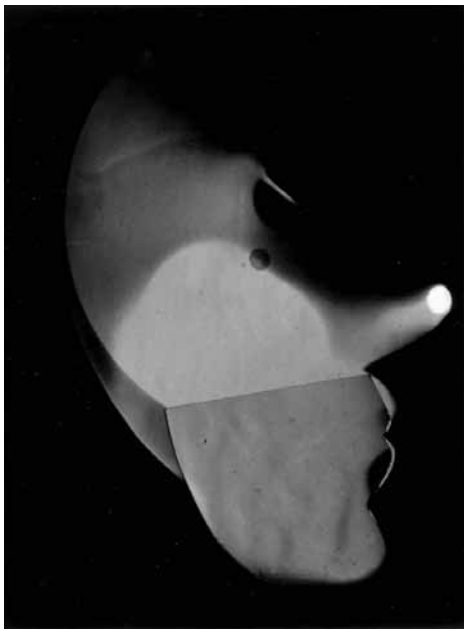
La era digital nos trajo nuevas herramientas para representar nuestra vida cotidiana y a nosotros mismos. La posfotografía llegó para invadirnos con imágenes. ¿Qué implica? ¿Cambia nuestra percepción de la realidad?

ARMANDO **SARTOROTTI**

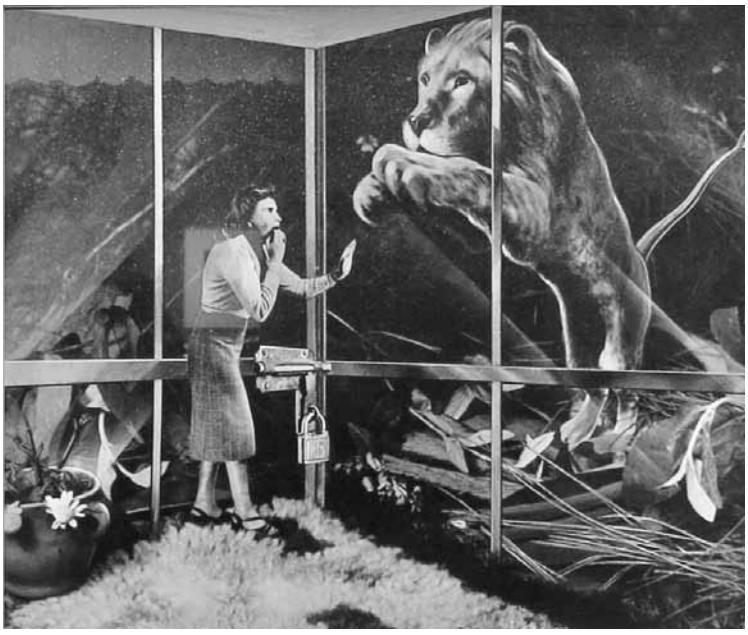
Durante mi niñez, a mediados del siglo pasado, la fotografía marcaba solo los grandes hitos de la familia. En mi casa había una cámara Kodak Brownie que nunca vi cargada ni tampoco recuerdo a mis padres hacer una foto de familia con ella. Pero tres o cuatro veces por año visitábamos Foto Margo, en Dieciocho de Julio 2033. Gracias a esto, 62 años después, puedo verme disfrazado de pirata unas horas antes de ir al desfile del carnaval de 1959, o a mi hermano y a mí unos pocos años después, vestidos de primera comunión o estrenando túnica y moña el primer día de clases. Los cumpleaños infantiles tenían para los niños dos partes: antes de que llegara el fotógrafo y después de que se fuera. Debíamos mantenernos impecables hasta que el señor golpeara la puerta. Tomaba diez o doce fotos, supongo que con una cámara de placas como las Speed Graphic o alguna de rollo como las Rolleiflex de doble lente, y recién después podíamos jugar, meter el dedo en la torta y divertirnos. Entonces, esas pocas fotografías pasaban al álbum familiar para contribuir al relato familiar y al propio. Había una cierta solemnidad en todo el proceso, en donde todas las piezas encajaban para salvaguardar, recordar, reconstruir.

Hoy todo es susceptible de ser fotografiado. Entonces, ¿persiste la intención de sostener el relato autobiográfico a través de las fotografías? Sí, por supuesto. El problema es que todos esos pedazos de memoria que nos permiten hilvanar nuestra propia historia quedan sumidos, mimetizados en cientos, miles de fotos intrascendentes. Instantáneas fatuas que representan un

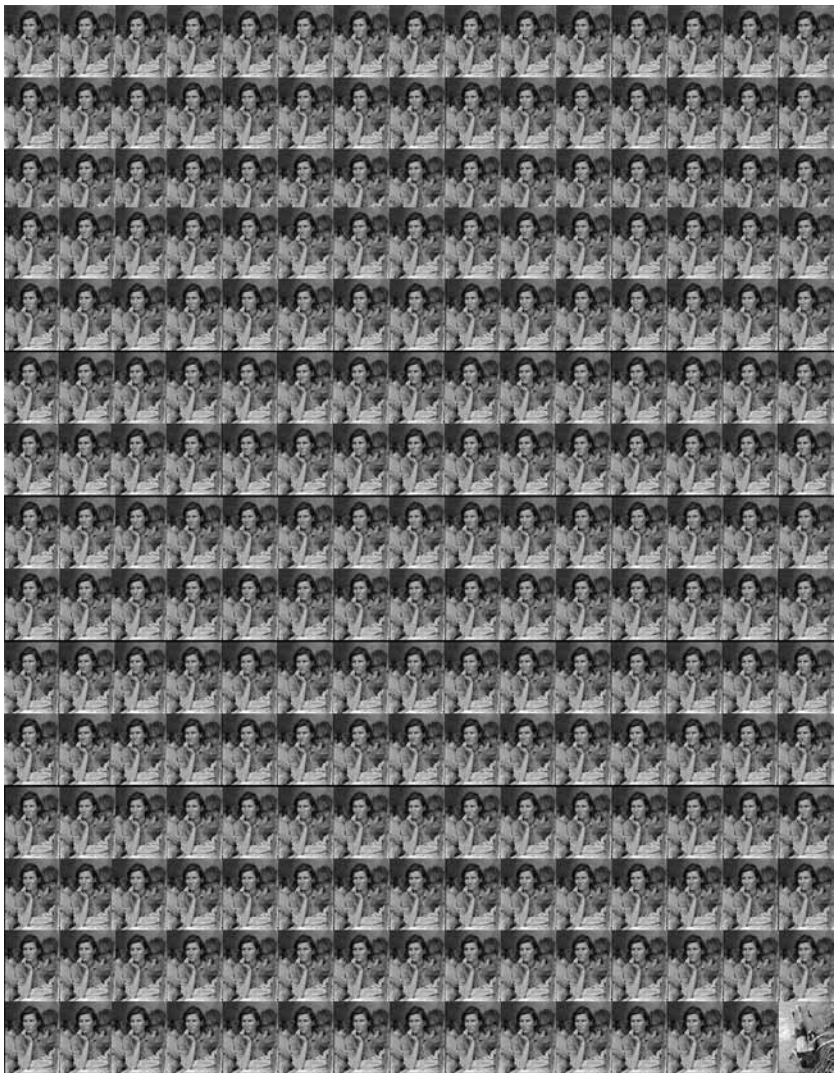
Armando pirata.



Autorretrato de Moholy-Nagy.



Los sueños de Grete Stern.



Montaje realizado con la famosa foto *Madre migrante* de Dorothea Lange. California, Estados Unidos, 1936.

acto presente: «Estoy acá», o incluso un acto futuro: «Voy a comer esto». Este cambio de paradigma convierte al gesto de fotografiar en un acto trivial. Bastante lejos queda aquel fotógrafo déspota que hacía sociales en el siglo pasado, amontonando niños y familiares detrás de una torta, porque esa misma noche tenía tres o cuatro cumpleaños.

En este momento hay dos revoluciones que se superponen, la primera es la aparición de la fotografía digital, un invento del ingeniero electrónico Steve Sasson para la siempre innovadora empresa Kodak,[1] que presentó en 1975 la primer cámara digital popularizada en los años noventa con modelos a precios accesibles. Aquel prototipo demoraba 23 segundos en grabar la foto en un cassette y se necesitaban otros 23 segundos para verla en una pantalla; aquella primera foto tenía 0,01 megapíxeles, hoy nos preocupamos de si la cámara de nuestro celular tendrá 12 o 16. La segunda revolución es la de internet y las fluctuantes redes sociales, que en relación a la fotografía redefinen los vínculos no solo interpersonales sino también en relación con el arte, con el archivo, con el museo. Uno de los fotógrafos e investigadores más serios, Joan Fontcuberta,[2] recuerda en una de sus conferencias que Lázló Moholy-Nagy, fotógrafo y profesor de la Bauhaus, decía en 1930 que los analfabetos del futuro serían aquellos que no hicieran fotografías. Sin

Capturas de Google Street View premiadas en los «Oscar» de la fotografía documental.

embargo, hoy hay millones de analfabetos culturales haciendo fotografías. Vivimos sumidos en millones de imágenes que se mueven por las redes diariamente, tratando de comunicar sin necesidad de palabras, en un aparente ejercicio democrático.

En el principio, la imagen y la representación eran algo chamánico, vinculado a lo religioso. Luego los poderosos lo impusieron como elemento de control, de imposición, como los bustos de los emperadores romanos distribuidos por todo el imperio. Las primeras fotografías, los daguerrotipos, si bien eran un signo de modernidad, estaban restringidos a quien pudiera pagarlos, hasta que llegó Kodak en 1888 con la primera cámara de aficionados. En estos tiempos, los archivos generados en 150 años de fotografía química están desparramados por el mundo, pero por algo Bill Gates, que tiene poco de cultura pero mucho de tecnología, está adquiriendo los más importantes del mundo. Imágenes que pertenecen en su mayoría a la época predigital, imágenes con un valor intrínseco bien diferente al de las fotos que hoy vemos en Instagram y otras redes.

La fotografía siempre está vinculada al mundo de la abstracción. El cambio de paradigma sobre usos y soportes ha traído a las nuevas generaciones modos de entender la fotografía vinculados al analfabetismo visual; algunos de ellos me resultan por lo menos simpáticos, por ejemplo, cuando leo que alguien adjunta a sus fotos la aclaración de «sin retoque», como si insinuaran una cierta fidelidad con lo fotografiado. Como si trasformar la realidad tridimensional en dos dimensiones, seccionar solo una parte enmarcándola y poner como intermediario un artefacto que genera sus propias aberraciones ópticas y de color no fuera suficiente alteración.

Hay un problema que la fotografía tenía en la era analógica y que continúa ahora, y es que la fotografía como representación se parece demasiado a la realidad y la gente las confunde. Pero hasta ahora había un contrato de la fotografía, ya desde su nacimiento en el siglo XIX, de cumplir un rol social esencial, vinculado a otros inventos como el ferrocarril, la electricidad, el ascensor, la máquina de coser. Ese rol social sustentaba la memoria, el archivo, el testimonio de la verdad. Ese contrato, que se extendió durante todo el siglo XX, se rompió con esta era de posfotografía.

La imagen actual por su abundancia nos hace supuestos autodidactas visuales, pero interpretar esas imágenes va más allá de esto. Así, la enseñanza de las escuelas de fotografía no debería priorizar el uso de la herramienta desde sus posibilidades técnicas, después de todo no hay nada que no tenga un tutorial, sino que convendría comenzar con motivar, desarrollar la capacidad de componer con un sentido poético, aprender a interpretar, resignificar lo representado. Pedro Meyer dice al respecto que «hoy todos somos fotógrafos, pero con una cultura visual escasa».[3]

Volviendo a la posfotografía

Hoy, la emergencia de la redes y la desmaterialización de la imagen en procesos digitales genera una sensación de autenticidad de fotos que no es, por lo menos en los términos que manejábamos hasta ahora. Comenzó con las experimentaciones del mexicano Pedro Meyer con el primer photoshop hace 30 años y el cuestionamiento de este de «la verdad fotográfica» con fotomontajes de un realismo insólito para la época como *Temptation of the angel*.[3] Hoy sucede, por ejemplo, con las fotos de Google Street View (GSView). Son imágenes de ciudades alrededor del mundo generadas por una cámara con 9 lentes y un láser que determina distancias y proporciones, que al mezclarse digitalmente genera una imagen que puede ser interpretada como una única fotografía. En 2011, el fotógrafo Michael Wolf ganó uno de los premios «Óscar» de la fotografía documental, el World Press Photo, con imágenes que él tituló como «Una serie de eventos desafortunados». Hasta ese momento, una de las premisas básicas para ser premiado era haber tomado uno mismo las fotos, pero sus fotografías eran capturas de GSView de sucesos que las cámaras captaban en su deambular por

René Magritte. *Esto no es una pipa.*

La imagen perfecta.

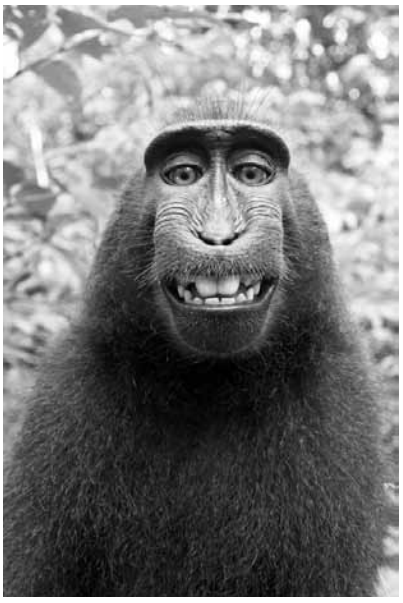
ciudades del mundo. Muchos fotógrafos nos sentimos shockeados. Las preguntas eran varias: ¿Quién era el verdadero autor? ¿Wolf las había visionado y capturado él mismo o podía pagar «visionadores» e igual reclamar la propiedad de las imágenes por haber tenido la idea de utilizar esas fotos en torno a un concepto? Fue la primera vez que se premió como foto documental una imagen que no había sido tomada por el galardonado.

También en 2011 el macaco negro crestado fue golpeado por la posfotografía. A una macaca hembra adulta, Naruto, le causó curiosidad el reflejo del lente de una cámara que David Slater, un fotógrafo británico de naturaleza que trabajaba en Sulawesi —una isla de Indonesia con una especie de monos en riesgo de extinción—, había dejado a un lado. El animal levantó la cámara y esta se disparó varias veces. El fotógrafo vendió las fotos como parte del paquete a quien lo había contratado. Primero, Wikipedia usó la imagen para ilustrar la entrada de la especie considerándola de uso público por su procedencia. Ante el reclamo de derecho de propiedad de Slater apareció en escena otro litigante: la organización animalista PETA hizo un reclamo judicial aduciendo que los derechos de imagen eran del mono que, según ellos, tenía la capacidad de entender lo que hacía. La pelea terminó en 2018 cuando un tribunal desestimó el reclamo y, de todos modos, Slater se comprometió a donar el 25 % de los ingresos que esa fotografía le brindara a una organización de protección de fauna.

En los últimos diez años se han realizado muchas instalaciones que remiten a la repetición intrascendente a la que nos somete el nuevo paradigma, dándole sentido, desde un fotógrafo, Roberto Pelegri Nutzzi, que genera una «nube» (real, que remite a la otra, virtual) con miles de fotos cotidianas e intrascendentes sacadas por él, luego copiadas y colgadas, o Aram Bartholl, que averigua dónde estará el coche de GS-View y lo persigue para después buscar sus *selfies* en la red. Y esta apropiación ya no tiene el carácter subversivo de los collages de fotos ajenas de los surrealistas de principio del siglo XX, sino más bien una aceptación casi snob de mostrar lo que sale de lo común, sin importar la calidad final del producto. Dos obras del pintor surrealista René Magritte marcaron estos dos momentos de la fotografía moderna, la primera fue el cuadro *Esto no es una pipa,* porque le dio sentido a la representación del objeto. La segunda pintura tiene que ver con lo que hoy nos sucede: la saturación de imágenes, lo efímero del acto de fotografiar, que caduca en el mismo momento de la toma. Su nombre es *La imagen perfecta:* una mujer mirando un marco que contiene una imagen totalmente negra.

Por primera vez en la historia de la fotografía el acto en sí prevalece frente al conteni-

La Graphic Speed Camera de Stanley Kubrick. Los Angeles County Museum of Art.



Naruto.

Selfie de Breanna.

do. El hecho de fotografiar pasó de cumplir la función de dar testimonio de la realidad a un acto bastante parecido a la vanidad: decir «Yo estoy inserto en la realidad». El extremo de esto son las imágenes de visitantes del campo de concentración de Auschwitz, que se toman fotos sonrientes, como la que se viralizó en 2014 de la norteamericana Breanna Mitchell.

Según Fontcuberta, recordando el cuento de Borges *Del rigor en la ciencia,* que habla de cartógrafos tan rigurosos que hacían mapas a tamaño real y, por lo tanto, inusables, hoy la cantidad de imágenes para construir nuestra lectura de la realidad es tan excesiva que pasa a ser, en cierta forma, inútil. Él habla de una hiperrealidad.

Hoy podemos construir nuestra historia cotidiana ya no con nuestros celulares, sino con las cámaras de seguridad que están sobre nosotros continuamente, en los taxis, en los ómnibus, en la calle, en los ascensores. Y ¿por qué no apropiarnos de esas imágenes para construir historias de ficción? ¿Cómo se define entonces la autoría o lo artístico? ¿Con qué parámetros lo medimos? Lo único que por ahora nos redefine es mantener nuestra condición de conciencia humana frente a la construcción de la forma de arte que definamos como propia.

El planteo de Henri Cartier-Bresson, creador desde 1930 de *El momento decisivo,* era que los eventos que el fotógrafo era capaz de captar eran únicos e irrepetibles. Hoy todos los eventos tienen múltiples fotos, incluso los más personales. El problema es encontrar aquellas pocas imágenes que cuenten la historia que queremos recordar.

[1] George Eastman, un cajero de banco y químico aficionado, fue el creador de Kodak. En 1888 presentó la primera cámara de aficionado, la Kodak 1, una máquina que no necesitaba ser regulada y que generaba cien fotos. Luego de tomarlas había que mandar la cámara a la sede de la firma en Rochester, Nueva York, y le devolvían al cliente las cien fotos reveladas y la máquina cargada. «Usted tome las fotografías que nosotros haremos el resto» proponía. Luego, en 1898, inventó la película 35 mm para ser usada en la cámara de cinematógrafo. Treinta años después, al inventor alemán Oskar Barnack se le ocurrió meter esa película en una cámara fotográfica miniatura, la Leica.

[2] Joan Fontcuberta es un fotógrafo español, teórico e investigador. Su publicación más reciente es *La furia de las imágenes: Notas sobre la posfotografía.*

[3] Pedro Meyer es un fotógrafo mexicano. Luego de trabajar durante casi cuarenta años con fotografía química experimentó con el primer photoshop, creando imágenes que cuestionaban el sentido más lineal de representación de la realidad. Grabó el primer CD-ROM en 1991 realizado por un artista: *Fotografío para recordar.*

ENTREVISTA A **LEBENGLIK**

La **crítica** y su **contextualización**

Fabián Lebenglik (Buenos Aires, 1961) es crítico de arte, licenciado en Letras de Universidad de Buenos Aires (UBA) y actualmente editor de la sección de artes visuales del diario *Página 12*. Es cofundador y director general de la editorial Adriana Hidalgo Editora, fue miembro de la Fundación Antorcha y director del Centro Cultural Rojas de la UBA. Su libro *El joven Kuitca* (1989) le valió el premio a mejor texto de crítica y teoría del arte otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Recientemente nos visitó en el contexto de la muestra Discurso Bienal, creada y producida por El Monitor Plástico, evento que pretextó nuestro encuentro, que transcribimos a continuación.

GERARDO **MANTERO**

La crítica nació en el siglo XVIII y ha cambiado a partir de los avatares de la historia, conceptual y formalmente. En el siglo XIX Baudelaire decía que tenía que ser apasionada, partidista y política. ¿Qué función tiene que cumplir la crítica de arte hoy?

La crítica es un conjunto de lecturas conscientes, de análisis, de acompañamiento, de contextualización. Es un conjunto de desarrollos y teorías que confluyen en el análisis de una obra, de un momento, de un fenómeno de un campo de la cultura. Tiene muchas complejidades porque a lo largo de la Modernidad se ha ido cruzando con elementos de la ficción; con una escritura como la de Barthes —como modelo crítico de alguien muy formado, muy lector— y la de alguien que cuando escribe le es difícil decir algo sin nombrarlo o decir algo que supere lo que él haya hecho analizando teatro, artes visuales, literatura o cine. Lo mismo pasa con Giorgio Agamben. Además de crítico soy editor y he publicado treinta libros de Agamben. Es un modelo crítico de la sociedad, del estado de las cosas. Hay límites muy imprecisos entre la crítica, la filosofía, la ficción… Se ha ido ampliando el campo con algunos elementos de indiferenciación, al punto de que hay escritores que fueron grandes críticos como David Viñas o Ricardo Piglia. En el campo específico, por ejemplo, el borgiano, Borges utiliza la ficción pero como si fuera crítica. Inventó un género como la ficción crítica, donde supone una situación dada y a veces tergiversa elementos o da elementos nuevos, entre los cuales hay factores de verdad y factores de ficción, y todas estas cosas confluyen en una crítica moderna, que es una parte muy importante, pero que ahora, al menos en Argentina, está un poco en retirada y no se la tiene en cuenta, pero hay muy buenos críticos, sobre todo en el ámbito de la literatura más que en el de las artes visuales.

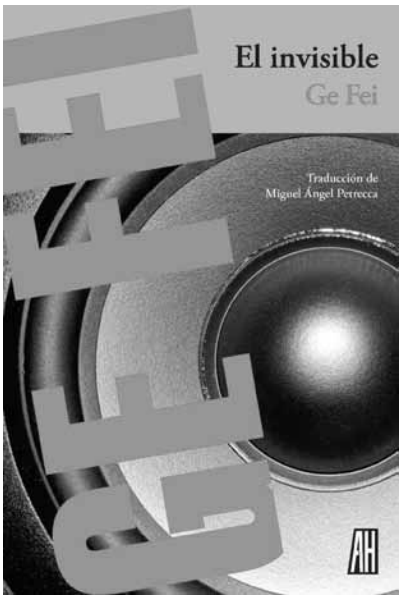
Se puede encarar la crítica a partir de la conformación de un canon o se la puede encarar desde la investigación que también tenga en cuenta el contexto sociopolítico. ¿Dónde ponés el acento?

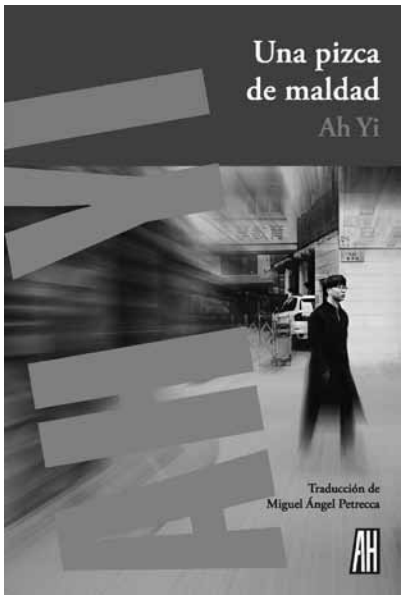
En la investigación. Es lo mío, si bien he escrito algunos libros y artículos que han sido traducidos a otro idiomas en los últimos treinta años, con la crítica asociada a la difusión más amplia y masiva en un diario que es *Página 12,* que me ha dado la oportunidad de reflexionar sobre el arte con la mayor profundidad posible, pero al mismo tiempo con la mezcla de investigación y de «cronista de guerra», es decir, alguien que describe fenómenos como si dijera «han caído tantas bombas, hay tantos heridos, hay tantos efectos colaterales». Es una mezcla de crónica, crítica, análisis e investigación que me parece que sigue el signo de los tiempos. Mi especialización en los últimos años ha sido un poco de eso.

En Argentina ha habido críticos que marcaron épocas, como Romero Brest y Jorge Glusberg. ¿Vos te inscribís en alguna corriente que haya creado descendencia?

Sí, en esa época los críticos, a veces, tanto Brest como Glusberg, creaban y lideraban grupos y no había tantas voces, copaban los medios, la dirección de los museos… Ambos fueron directores de museos, de medios y de centros culturales que marcaron una época. Brest más académico y Glusberg más hecho a sí mismo, pero con mucha idea y con mucho ojo, sobre todo en las primeras etapas, cuando generó el CAyC y el Grupo de los Trece. Iban a las distintas bienales, de Venecia, de San Pablo, después a las de arquitectura que él encabezó. No me compararía, pero creo que tengo un poco de cada uno.

En cuanto al proceso de desarrollo de las artes visuales en Argentina comparado con el de Uruguay, se puede decir que existen similitudes: la sub-





ordinación en la época colonial de las corrientes europeas y las singularidades que recrean las vanguardias de la Modernidad. Hasta este momento, en donde se visualiza una gran diversidad de tendencias, ¿cómo podrías describir sintéticamente el escenario de las artes visuales en Argentina?

Ha habido una implosión y una explosión al mismo tiempo, se fragmentó mucho. Hay caminos paralelos de consagración que no pasan necesariamente por Buenos Aires ni por lugares centrales. Esa fragmentación hace que haya distintas estéticas que conviven, cosa que es sana, pero que al mismo tiempo generan un panorama amplio y prácticamente inabarcable. Durante varios años me tocó ser uno de los directores de la Fundación Antorcha, que es muy influyente en la cultura de las artes visuales, en la ciencia, en la educación, también en literatura. En Antorcha generamos un proyecto llamado «Clínicas de arte», una reunión de pensamiento crítico, teórico y artístico-práctico alrededor de grupos de artistas formados fuera de Buenos Aires. Viajábamos mucho, se consolidaron muchos subgrupos que mostraban un compromiso con las artes visuales, y eso fue generando grupos de artistas en todo el país que de algún modo dieron cuenta de esa fragmentación, de ese efecto múltiple que tienen las artes visuales. Es muy difícil traducir un discurso abarcador. Tendría que ir caso por caso en cada uno de estos niveles, capas y fragmentos que tienen las esquirlas que hoy implica el arte contemporáneo.

Francisco Jarauta, pensador español y colaborador de la revista, dice que es muy difícil tener una teoría general, una red de conceptos, y que él es proclive a las microutopías, a los microsistemas, a los microprocesos. La fragmentación es parte de la contemporaneidad.

Exactamente. Además está la imposición del sistema del ultracapitalismo, que quiere arrinconar, sojuzgar, igualar para abajo, quitar derechos, problematizar nacionalidades, generar conflictos; al mismo tiempo está lo micro que dice Jarauta y también cierta autodefensa. Es un momento de generación de solidaridades que me parece un elemento fundamental.

A partir de esa complejidad que plantea la contemporaneidad hay una especie de huida de la crítica, en un momento de cambio universal en la percepción de la realidad, que da como resultado una horizontalidad donde todo flota o convive de acuerdo a la capacidad que tengan los actores culturales de ocupar espacios. ¿Cómo te ubicás y por dónde se puede encarar la crítica de este tiempo?

Toda esta complejidad que vos decís también trata de anular la historia, como si todo fuera un eterno presente. Para mí es muy importante rescatar siempre la historia, la lectura, la política, la crítica; volver, releer para situarse en el presente, porque sigue habiendo faros, puntos fijos, que tienen que ver con la ética, con las ideas, con la generación de pensamiento, que uno los puede buscar en el pasado y en ciertos filósofos y pensadores contemporáneos. Creo que nunca hay que dejar las fuentes.

¿Qué pasa con el público? A veces es olvidado dentro del esquema de relaciones internas en las artes visuales, y vos trabajás en un medio masivo. Hay una necesidad pedagógica de la crítica en este momento.

Es cierto. La crítica es una guía. A mí me tocó ser el director del Centro Cultural Rojas, de la UBA, durante cinco años, luego de una época muy dura, parecida a la actual, a partir del 2002. Lo que hacíamos no era tanto ir detrás de una supuesta demanda, que es incognoscible, sino más bien generar una demanda suponiendo públicos como nosotros, ofreciendo apertura, multiplicidad, variedad, siempre la mejor calidad, hecho con todo lo mejor posible. Cuando uno pone mucho empeño, capacidad, seriedad y rigor genera nuevas demandas y nuevos públicos, que a veces están ávidos de eso. En esta confusión generalizada que producen las redes, en las que habla cualquiera, siempre está el saber autorizado, la formación para decir y pensar tales cosas, y el saber absolutamente desautorizado que se transforma en una autoridad muy conservadora y personalista. No creo en esas cosas, no me guío mucho por las redes, trato de perder el menor tiempo posible en eso. Me parece que la consigna sería dar cuenta de lo que sucede generando nuevas demandas.

Sos cofundador y editor de la editorial Adriana Hidalgo, que se dedica a la edición de literatura, artes visuales, ensayos y poesía. Por esa labor te otorgaron el premio Konex de Platino en el 2014. Contanos cómo es el proceso del editor.

Yo siempre trabajé, desde los dieciséis años, en editoriales. Recorrí todo el espinel. Empecé siendo corrector de la colección de El Séptimo Círculo, fundada por Borges, de literatura policial de alta calidad. Es decir, donde se contrabandeaban ideas inteligentes a través de formatos y géneros más o menos estandarizados. Seguí a través de muchas editoriales hasta que, durante quince años, dirigí los diccionarios de la editorial El Ateneo, de cuya familia surgió Adriana Hidalgo Solá, una gran editora que junto a El Ateneo decidió venderse a un grupo económico. Pusimos un proyecto propio a fines de los años noventa.

Yo digo un poco en broma que la editorial de El Ateneo es la última del siglo veinte, porque si bien empezamos a pensarla en el 98 se fundó en el 99, y literalmente el 99 es el último año del siglo veinte. Es una editorial amplia que trata, de algún modo, de tomar los modelos de los editores independientes, que hubo muchos y muy buenos en Argentina. Argentina se destacó, durante buena parte de la segunda mitad del siglo veinte, por ser el lugar donde se traducían buenos libros en cualquier lengua y de cualquier parte, entonces había buenos escritores rusos, italianos, franceses, norteamericanos, ingleses, alemanes. La primera traducción de los libros, muchas veces, hasta 1970 más o menos, sucedía en Argentina. Tratamos de basarnos en eso para producir un catálogo cosmopolita, de perlas escritas y desconocidas de grandes escritores, inéditos sorpresivos y sorprendentes, de descubrir nuevos escritores y escritoras de aquí y de afuera. Todo lo que tiene buena escritura, que por un vicio del mercado se divide en géneros, se ubica en la mesa de poesía, en la de ensayos, en la de cuentos, en la de novelas… A partir del 2009 incluso algún ilustrado y libros para chicos para generar futuros lectores. Es casi una política cultural. Recorrimos un buen camino. Ya tenemos 450 libros publicados, estamos en toda América Latina, tenemos casa en España, en todos lados. Hemos recibido muchos premios y reconocimientos.

Fabián Lebenglik.

¿Cómo nació el crítico en artes visuales?
Mi madre era profesora de bellas artes y me llevaba de la mano a ver muestras Yo era chico y me acuerdo perfectamente de las primeras exposiciones de Roberto Aizenberg, del surrealismo que surgía y las nuevas pinturas. Estuve siempre rodeado de eso y si bien estudié informalmente arte y leí mucho, mi carrera formal tiene que ver con la literatura y la lingüística. Tengo un pie en cada cosa: en la escritura como materialidad y el pensamiento alrededor

si te gusta el arte,
este sitio es para vos
www.jubin.uy
ES UN PROYECTO QUE BUSCA
PROFESIONALIZAR
A LOS ARTISTAS
URUGUAYOS
Jubin
OFRECE DE FORMA GRATUITA
- DIFUSIÓN PARA ARTISTAS PLÁSTICOS
- INFINIDAD DE CONSEJOS
- TIPS
- TUTORIALES
- NOTAS
- EXPOSICIÓN DE OBRAS
- NOTICIAS
- CULTURA GENERAL SOBRE ARTE
- RECOMENDACIONES
- ETC.

de las artes como dedicación y profesión. Empecé a escribir sobre arte y lo primero «importante» fue un libro sobre Guillermo Kuitca, *El joven Kuitca,* que se publicó en el 89. Al poco tiempo el libro se expuso en el MOMA y en la Documenta de Kassel. Luego de ese libro me llamó, de *Página 12,* el escritor y crítico Miguel Briante, que lo leyó y me llamó inmediatamente para colaborar. Al poco tiempo de fundar el diario empecé a trabajar ahí y terminé siendo el editor de la sección de artes visuales.

El crítico, el curador, el director del museo y el galerista conforman una red que en el mundo está pautado por las lógicas del mercado. En Argentina existe un mercado acorde a la escala del país. ¿Cómo te ubicás en ese contexto?
Si bien es ineludible, la crítica, la curaduría y todo eso es una red de la que es difícil escapar. Incluso dentro de las obras de los artistas, el horizonte del mercado es intrínseco, está ahí adentro. Trato de no darle mucha importancia, de trabajar sin que eso me afecte. Sin embargo, la mayor parte de los artistas de los que empecé a hablar cuando nadie los conocía terminaron en el mercado y siendo de los más importantes artistas de la contemporaneidad, empezando por Kuitca y todos los que fueron artistas del Rojas. De algún modo, modestamente, me atribuyo el haberlos descubierto para la crítica en Argentina y en otras partes. Trato de actuar con la mayor independencia posible, no ignorando que es un tema que nos atraviesa.

Por más que estamos de alguna manera entrelazados históricamente entre Argentina y Uruguay, ha habido pocos artistas uruguayos, radicados en Argentina, trabajando en el ámbito de las artes visuales. En otras ramas del arte la inserción de uruguayos ha sido notoria. ¿Qué conocimiento tenés del arte de este lado del río?
Uruguay, cuando se habla en términos de internacionalización, quizás tenga mayor importancia que Argentina. El arte argentino puede tener estrellas fugaces muy importantes, pero si uno empieza a ver a ciertos artistas visuales, escritores y escritoras de Uruguay diría que es un país tan importante o quizás más que Argentina. Por supuesto que en número Argentina tiene mucho, pero queda poco cuando uno pasa el cernidor y va haciendo el filtro. Uruguay es central para nosotros, para el arte de Latinoamérica y del mundo. Es imposible desconocer el arte uruguayo, aunque hay troncos y un montón de elementos comunes.

Argentina siempre está atravesada por una cruenta realidad política y social. En este momento se habla de «la grieta», y vos trabajas en un medio que representa una parte de esa especie de dialéctica implícita que hay entre dos mundos aparentemente irreconciliables ¿Incide eso en el mundo del arte?
El mundo del arte es un poco más ecuménico. La grieta es la división de clases, que en realidad es una palabra y una división notoria que es explotada por la centroderecha y la derecha del gobierno. El macrismo, el radicalismo, en los últimos años, es patético, y algunos movimientos provinciales son la explotación de la grieta. Estar de un lado o del otro es estar arrojado desde el poder del Estado, y *Página 12* es un diario muy arrinconado ahora. Sigue siendo un diario escrito por escritores y escritoras, un diario fundamental para la política. Además me parece que una característica es que se destaca por no defender negocios, sino ideas. Es de los pocos que quedan, así que lo defiendo y estoy agradecido de lo que me dio. Espero que vengan cambios tales que el diario tenga más aire del que tiene ahora, que está un poco asfixiado.

EL DÍA QUE PINK FLOYD (NO) SE CRUZÓ CON PETER GREENAWAY

Un ensayo de Oscar Larroca sobre *arte total*

«Enfrentado a un voluntariamente provocativo espacio de tensión, como son *Atom Heart Mother* (Pink Floyd, 1971) y *The Cook, the Thief, his Wife & her Lover* (Peter Greenaway, 1989), Óscar Larroca se adentra con agudeza en las relaciones de unión, inclusión y disyunción entre estas piezas, que, asumidas como propuestas de "arte total" operan en el conflicto mismo que supone transitar de un espacio hacia el otro.»

Verónica Panella

Edita Penguin Random House
Distribuye Gussi

BRECHA | A TODA COSTA

Si tu perro todavía no aprendió a traerte Brecha,
nosotros te la llevamos...
Si vivís en Ciudad de la Costa podés recibir el semanario
todos los viernes en la puerta tu casa y más barato.

Suscribite o consultá por el 2902 5042
o suscripciones@brecha.com.uy

redpagos VISA OCA CARD

Brecha

SOCIO
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura

INFANTOZZI MATERIALES

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

Av. Uruguay 1653 2408 09 68*
www.infantozzimateriales.com

Itaú Fundación

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

Diploma en Gestión Cultural

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

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

Curso de Gestión de la Producción Artística

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

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

Curso de Periodismo Cultural

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

Un acercamiento a la tarea básica del periodista:
comunicados de prensa, elaboración de informes, comentario crítico y entrevistas.
El curso incluye herramientas para desempeñarse en medios tradicionales y digitales, además de fundamentos para la buena práctica periodística:
redacción de notas, entrevistas, críticas y columnas de opinión, entre otros temas.

Av. Uruguay 1157, Montevideo CP 11.100
Tel. 2908 6491 - 2916 0127, int 223
www.fundacionitau.com.uy / itau@fundacionitau.com.uy