



Carlos Capelán /
Heber ferraz-leite /

Diseño gráfico:

El arte de las portadas de discos de rock /
(2a. Parte: el diseño iberoamericano) /

Paris: nouvelle capitale de l'art ? /

100 Aniversario de Ernst Gombrich /

www.museogurvich.org

Hágase socio y colabore con la cultura



**Un LUGAR
para el ARTE
y su GENTE**

museo**gurvich**

Ituzaingó 1377 | MONTEVIDEO - URUGUAY
Telfax: 915 7826 www.museogurvich.org

- 4** El arte de ideas: entrevista a Carlos Capelán
- 10** Experiencias cruzadas: entrevista a Heber Ferraz-Leite
- 16** El arte de las portadas de discos de rock (2a. Parte: el diseño gráfico iberoamericano)
- 22** París: Nouvelle capitale de l'art ?
- 27** 100 Aniversario de Ernst Gombrich: el caballero, el mapa y la cápsula del tiempo



Uruguay / Año 2 / Nº 8 / junio 2009 - Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

staff / Colaboran en este número

Oscar Larroca (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljubljana) y fue seleccionado por el MNAV para muestras en el exterior (Cagnes-Sur Mer). Autor de **La mirada de Eros** (2004) y **La suspensión del tiempo** (2007). Figura en la selección **100 Contemporary Artists** (Petrú Russu & Umberto Eco). Escribe para **El País Cultural**.

Gerardo Mantero (Montevideo 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño, Guillermo Fernández. Ha realizado numerosas exposiciones, y obras suyas forman parte de colecciones nacionales e internacionales. Participó como ilustrador y periodista en varias publicaciones, y ha sido responsable de varios emprendimientos editoriales de difusión cultural y de gestión en nuestro país y en el exterior. En la actualidad es co-director y editor de la revista "Socio Espectacular".

Fernando Nicrosi (Montevideo, 1962) Artista visual autodidacta, diseñador gráfico y estudiante de Derecho. En 1981 es seleccionado para una muestra individual en Cinemateca Uruguaya. En 1982 expone junto a Oscar Larroca, Freddy Scarón, Dora Márquez y Santiago Tavella en Caravelle Viajes. En 1989 expone individualmente en Galería del Notariado.

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica, ensayista y alumna de Oscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 es seleccionada con medalla de plata en la "4ª Edición del 'Shankar's Children's Art Number'" en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria.

Redactor responsable: Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy;
Directores: Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.
Diseño: Rodrigo López. Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura Nº 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, MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, SALA DE EXPOSICIONES DEL MITOP, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUSEO ZORRILLA, SUBTE MUNICIPAL, CENTRO PLATAFORMA DEL MEC, LIBERTAD LIBROS, DODECÁ, CLAEH, TEATRO SOLÍS, ESCUELA PEDRO FIGARI, O.R.T. Y UNIVERSIDAD CATÓLICA.





Foto: Oscar Bonilla

Carlos Capelán: el arte de ideas

| Gerardo **Mantero**, Oscar **Larroca**

Carlos Capelán (Montevideo, Uruguay 1948) radicado en diversos lugares al mismo tiempo con largas y regulares estadías (Suecia, Costa Rica, Noruega, Santiago de Compostela o Montevideo). Su trabajo recibe atención internacional a partir de mediados de la década del '80 por un conjunto de obra que incluye pintura, dibujo, grabado, objetos, textos, performances, fotografías e instalaciones. Pertenecer a eso que ha sido llamado "artistas post-conceptuales" que trabajan con estructuras de ideas insistiendo en la diversidad matérica y formal de sus propuestas. Ha participado en las bienales de Kwang-ju (Corea), Johannesburg (África del Sur), Site Santa Fe (USA), Auckland (Nueva Zelanda), Bienal de Fotografía de Berlín (Alemania), Bienal del Barro (Venezuela). Ha obtenido el Premio de la III Bienal de la Habana y la Beca Guggenheim. Han escrito sobre su trabajo: Gerardo Mosquera, Thomas McEveilly, Paulo Herkenhof, Ticio Escobar, Catherine David, Fernando Castro Flórez, Sune Nordgren, Jonathan Friedman, Nikos Papastergiadis y Gavin Jantjes, entre otros. Profesor en la Academia del Arte de Bergen (Noruega 2000-2006) Capelán participa regularmente en seminarios teóricos y conferencias sobre arte contemporáneo. Su obra está representada en numerosas colecciones particulares y museos.

Tenías 19 años cuando te fuiste de Uruguay; ¿Cuál fue el motivo de tu partida?

En el año '68 yo estaba decidido a conocer América. En ese momento Uruguay era un país que le daba la espalda al continente, con los ojos fijados en Europa. Realmente nuestra formación cultural tenía a Francia como modelo, y yo me decidí a conocer América. En esa época, el único que hizo algo similar fue Enrique Aroztegui...

Un año particular, el de 1968...

Sí, recién había muerto el "Che" Guevara, García Márquez presentaba "Cien años de soledad". Comencé a leer literatura latinoamericana en el '65, '66... y en el '68 arranqué. Estuve dos años viajando por el continente. Debe ser de las cosas más logradas que yo hice en mi vida. Después regresé a Uruguay a fines de los '70 y me entregué al trabajo político de inmediato. La historia es larga... no voy a dar detalles de la militancia, pero me entregué fuerte. Tuve que salir en el '72 y ahí me fui a vivir a Chiloé. Había aprendido a tejer, a hilar y todo lo demás, en contacto con las culturas andinas.

Nelson di Maggio dijo que habías tenido un intento fallido de entrar en la Escuela

de Bellas Artes. ¿Puede ser que haya pasado así?

Intento fallido no. Yo entré porque nadie me pudo haber negado la entrada. Fui expulsado por la gente de Errandonea. Yo era anarco y ellos no: ese era el problema. Ellos no eran anarcos, eran autoritarios. Y entonces ahí hubo un encontronazo. Yo me atreví en una clase a discutir ciertas ideas en cuanto a la historia de la vestimenta. El tipo se paraba a dar la clase de espalda con el pie apoyado en un banco. Hablaba con el pizarrón, y a mí me parecía una falta de respeto. Yo venía de una democracia radical profunda...

¿De dónde venía esa "democracia radical profunda"?

Mi abuela era la número diez del Partido Socialista, para empezar; y luego la militancia en el liceo donde comencé a trabajar sistemáticamente por mis ideas. Pero volviendo a la Escuela, la diferencia extrema de ideas fue el detonante para que me tuviera que ir.

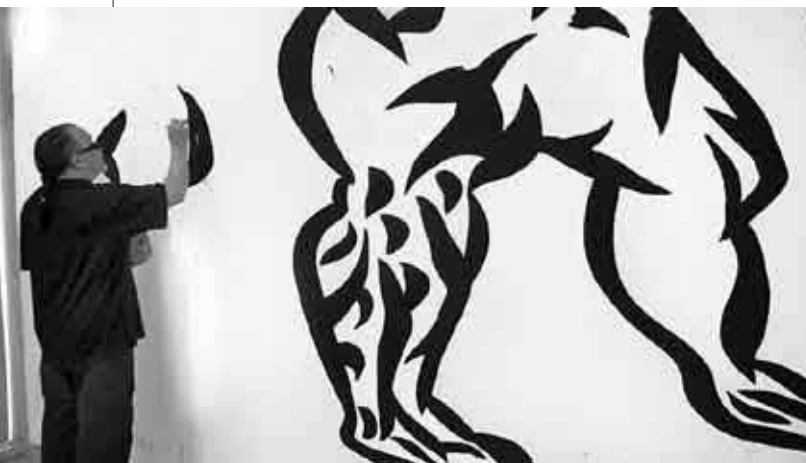
trabajo por la Corporación y Fomento de la Producción. Luego me voy a trabajar a Chiloé como diseñador textil en cooperativas campesinas. En ese momento Chiloé tenía la comunidad económica más pobre de América Latina en cuanto a ingreso por familia (10 dólares anuales). Claro que ellos tenían cerdos, ovejas, cultivaban papa, tenían pesca, y por ahí se acomodaban; pero la situación económica en lo que tiene que ver con la educación, el transporte, era un desastre. Estuve como un año y medio hasta que, escuchando la radio, me enteró de que "van a buscar" a Allende. Yo soy uno de los desaparecidos hasta que "aparecemos" unos cuantos uruguayos en el Estadio Nacional de Chile, en Santiago. Entre ellos, estaba Julio Baraibar...

Una experiencia terrible.

Todos pasamos mal: los que nos fuimos, los que se quedaron, los que estuvieron presos, los que no estuvieron presos. Nadie se salvó de la angustia o de la per-

Nunca te afincaste demasiado tiempo en el mismo lugar, y ahora volvés a Uruguay.

Desde hace muchísimos años estoy viajando dentro de Europa. Tuve que esperar cinco años para tramitar la nacionalidad sueca. Afincado en Lund llevo muchos años, tengo mi taller ahí. Mi esposa es nacida allí y tres de mis hijos. En el '96 nos vamos a vivir a Costa Rica. Más allá de visitar los museos, lo de vivir en Europa fue importante para deconstruir los mitos europeos, pero también me fue útil para apreciar el arte africano, el iraquí. Desde la perspectiva latinoamericana eso es una imposibilidad. De pronto, lo que hace Europa es darte la posibilidad de encontrarte con individuos de todo el mundo. Encontrar franceses, ingleses..., todo lo demás está bien, tienen su historia; pero en realidad conocer gente de Malí -por ejemplo-, se da mayoritariamente en Europa. Tengo excelentes amigos de Etiopía, amigos chinos, vietnamitas...



Capelán trabajando sobre una pared de la galería Patricia Ready, en Santiago de Chile. La muestra se inauguró el pasado 15 de abril.

¿Así nomás?

Así nomás. En esa época era bravo porque tenías pocas disyuntivas. Tenías a Torres como referencia y ahí uno se formó en el debate porque la gente de Torres y su entorno estaban muy bien articulados. Y además actuaban como partido, tenían una coherencia muy grande, te obligaban a discutir... para fajarte: discutían para ganar. Era bravo. Después, no tenías muchas alternativas. El resto de artistas que había no tenía base ni solidez. Solidez que yo mismo tardé mucho en encontrar.

Viviste en el archipiélago de Chiloé (sur de Chile) a lo que se suma una larga estancia en Chile. Sin embargo, no expusiste tus trabajos inmediatamente.

Yo ya conocía Chile, pero me sale un

secución o de las dos cosas, cuando no de la muerte. Estoy convencido de que nadie pasó mejor o peor. Allá fue más irreal, más desatado. Un tipo de violencia muy rara... luego, fuimos todos expulsados. Me fui a Suecia, y después de unos cuantos años allí... bueno, la intención en ese momento no era ser artista, para nada. Mi intención era estar cerquita del "juguito ese", para maravillarte, ¿viste? Y además me costaba mucho aceptar la idea del "artista". Pero desde el vamos empiezo a exponer y, sin darme cuenta, ya tenía un tránsito recorrido. En el '86 gano la Bial de la Habana; año que coincidió con el destape de la nueva plástica latinoamericana. A partir de ese premio -que yo no creo mucho en ellos pero debo agradecerlo- pude salir fuera de fronteras.

De algún modo sos un ciudadano del mundo antes de la aparición de las herramientas de contacto que provee Internet.

Mirá; francamente, el uruguayo tiene más conciencia de ciudadano que de ser uruguayo. Hablamos más de entidades cívicas o políticas que de patriotismo. Yo soy de la Aguada, y en ese barrio se hablaba en jidish, ruso, italiano, en casa hablábamos gallego. Mi abuela hablaba francés. De algún modo yo no sabía que estaba formado en un crisol multicultural desde el vamos. Y cuando después viene el discurso de la multiculturalidad decís: "¡Pará, pará!" Mis hijos hablan cinco lenguas incluyendo el gallego... Siguen la herencia. Después está todo el fenómeno de la inmigración que define un dentro y un afuera.



Nostalup. Acrílico sobre tela. 220 x 180 cm.
Hemingsson Art Collection, Danderyd, Suecia.

dentro de ese contexto. Lo que empecé a hacer en los '80 fue recontextualizar ese cubo blanco, apoderarme del mismo y recontextualizarlo. Hoy día cualquiera trabaja con las instalaciones pero no sabe de dónde viene la necesidad de recontextualizar el espacio. Por otra parte, yo creo que el arte existe en la mirada, no en la obra. Hay objetos que tienen funciones auráticas, está bien, pero pienso que la operación está en la mirada de aquél que percibe el arte, no en el objeto. El objeto es un agente que pone en funcionamiento relaciones en el medio en el que actúa.

También hay un sujeto que produce ese objeto.

Hay un sujeto y muchos sujetos. Porque el lenguaje es social, cada uno de los individuos activa y ejercita ese lenguaje. El lenguaje es social y cada individuo lo altera. Lo importante no es hacer la obra sino el generar el proceso en el cual las diferentes partes te llevan a la percepción de la cosa. A mí no me interesa que la gente venga y diga: "La obra de Carlos Capelán dice..." sino que la obra misma genere el proceso de pensamiento.

Trabajaste con técnicas diversas: fotografía, tapiz, body-art...

Sí. En Uruguay vivía del tapiz, pero no pude seguir pues no había una energía que me conectara. Yo tuve problemas con un profesor que me decía: "Vos tenés demasiados pensamientos en la cabeza y hacés demasiadas cosas al mismo tiempo. Hacé una cosa a la vez y dale duro a eso". Y yo le respondía: "Yo sé eso porque lo practiqué y lo hice, pero todo esto no lo sé hacer porque no lo practiqué nunca. Además, vos querés que yo sea artista con estos tres dedos, y yo quiero tocar con todo el registro". "Eso es imposible" –decía– "es una tarea de toda la vida". Será imposible, pero es lo que yo quiero. Y me llevó muchos años manejar todas las técnicas. Demanda mucho tiempo. Afortunadamente me di tiempo, aunque a veces es desesperante, la verdad.

Trabajás mucho con la profundidad del espacio, pero no a la manera de la percepción cónica (cuerpos sólidos sometidos a las leyes de la distancia), sino mediante la superposición (formas transparentes).

La perspectiva renacentista no me gusta para nada porque pretende que la representación de la realidad compita con la

¿Qué experiencia te dejó, como artista visual, el haber vivido en países con culturas tan distintas (Santiago de Compostela, Lund, Moravia)? ¿Por qué Costa Rica, por ejemplo?

Costa Rica tiene una geografía de cadenas montañosas que crean un clima impresionante y una costa... nosotros tenemos lindas playas, pero no se comparan con las de Costa Rica. Ellos son tres millones con una pirámide demográfica inversa a la nuestra. Nosotros tenemos una pirámide europea: una base amplia de viejos bajo una porción pequeña de jóvenes, y eso nos marca culturalmente. Ahí hay un problema. Nosotros, los viejos, estamos activados en Costa Rica, ellos necesitan experiencia. Acá, por el contrario, somos demasiados: lo que aquí hace falta son los jóvenes. En Uruguay tenemos mejor infraestructura física, pero menos energía joven, a la inversa de lo que sucede en Costa Rica. Y tienen más público.

¿Volcás todas esas experiencias de vida en tu trabajo?

¿Sabés qué pasa?, en aquellos años, en Europa, no te dejaban pasar. A mí me de-

cían que yo era demasiado inteligente para ser latinoamericano; me decían que podía ser latinoamericano pero no inteligente. También me decían que tampoco lo que yo hacía era arte europeo, porque no se entendían las referencias que tenía la obra. Tenía poder de expresión, pero no se sabía de qué estaba hablando. Decían que mis referentes no eran occidentales. Es decir, la descalificación era antojadiza, pero sí era efectiva. Entonces, lo que terminás por hacer es que la próxima vez que exponés ponés tantas citas y en tantos idiomas –en la pieza que estás haciendo– que estas obligando a los críticos a leer las últimas publicaciones sobre la historia del arte, y no sólo en función de una estética o de un lenguaje, sino en función de una pluralidad de lenguajes.

Saltaste del rectángulo bidimensional y trabajás directamente en el espacio de la pared. ¿Podemos interpretar eso como una forma de no atarte a las fronteras?

Cuando vos entrás al espacio del cubo blanco, esas paredes eliminan otro tipo de percepciones y lo que vos digas esta dicho

El poeta P deja L y cabezas hacia las montañas de K.
 Acrílico sobre tela. 206 x 202 cm.
 Jacob Edgren. Lund, Suecia (fragmento)

realidad. Prefiero mucho más la perspectiva china. Trabajan con planos que permiten otro tipo de variedades. Lo fantástico del cubismo es que hizo un rechine entre la perspectiva renacentista y una cosa que te llevaba después al planismo, que es a lo que te lleva Matisse, si querés. Para mí, fue interesante ese rechine. Yo vengo de otra tradición.

Figuras inconclusas de línea controlada, signos...

Mirá, eso es un gancho. En un momento dado, bastantes años atrás, la gente empezó a decir: "Esto es un Capelán típico", pues empezó a reconocer una manera, un modismo. Entonces dije: "Caí en el alambre de Picasso. Ahora me convertí en una gestualidad, en un gesto". Siempre pretendí de ir más allá del propio yo psicológico. Entonces me decidí a trabajar con unos dibujos que tenía (elegidos al azar) y repetirlos incansablemente durante un período de diez años: un ejercicio de monje. Cuando vos repetís mil veces (en pequeño formato, en gran formato, o lo que sea), le pasa algo a esa noción romántica de que el artista es el único dueño del asunto creador. Y al resultado mismo de la gestualidad le pasa algo. Mi intención no es trabajar con símbolos: mi intención es reducir los símbolos al hecho de pintar. El gancho funciona así; la gente dice: "¿Este tipo hace arte o no? Bueno, es arte porque sabe dibujar..." A partir de eso vos hacés un montón de otras cosas que están legitimadas por ese primer gancho. Ahora, si vos repetís infinitamente, la gente dirá: "¿Pero este tipo qué hace? Trabaja con símbolos, se repite..." A mí esas preguntas me parecen bien, pero no me interesa dilucidar ninguna. El problema no es deconstruir las cosas desde el exterior sino desde la estructura misma con la que trabajás. Que esté proponiendo su propia



porosidad sin controlarla demasiado, pero que genere instancias donde se pueda reconstruir.

Cuando decís que la obra es la percepción y que la operación esta en la mirada de aquél que percibe el arte, eso también tiene que ver con el hecho de que el arte transforma a quien lo consume.

Tenemos que ponernos un poco de acuerdo en definir qué es "arte". Yo creo que arte es lenguaje. Si vos te apoderás de un lenguaje, ese lenguaje te transforma. No es que el arte sea como una tía con bastones que se sienta ahí y te transforma. El arte no es una cosa, no abris un tarro y de allí sale el arte. El arte es un lenguaje como tomar mate: el tomar mate me transforma. Cuando empezamos hablar de arte empezamos a patinar en el barro...

Es que hay un viejo axioma que sostiene que el hombre enfrentado a un lenguaje sale distinto de esa experiencia.

Pero, es lo mismo que casarte o no casarte. Lo mismo que viajar a Treinta y Tres o no viajar a Treinta y Tres. Son todas experiencias fundamentales; lo mismo que ser de Peñarol o no ser de Peñarol. A diferentes niveles. Ser parte del mundo te transforma,

obviamente, y el entender el arte es parte de una comunidad que comparte ciertos lenguajes. Yo no quiero mistificar y decir que el arte es distinto cualquier otra actividad humana.

La reflexión a la que yo me dirigía es que también se perdió esa intencionalidad de trascendencia de los cambios generados en el ser humano a partir de ciertas experiencias.

Ah, eso es muy cierto.

En tu obra se ve mucho "contenido"; para decírtelo muy gráficamente.

Mosquera dijo que se había acabado la época de los héroes en el arte, de las operaciones de lenguaje, que yo pertenecía a la última generación de héroes que operaban desde el lenguaje con gran significación, que a partir de entonces teníamos que esperar pequeñas obras contextualizadas con pequeños "comentarios al margen" como un arte de pie de nota. Yo nunca estuve de acuerdo con Mosquera, esa es una visión que tiene que ver con una realidad socioeconómica determinada: con el neoliberalismo, donde había un proyecto que decía "acá no cambiamos nada, hacemos notas al pie y la función simbólica no

el monitor plástico
de Pincho Casanova
y entrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

rebelión la madrugada del lunes a la una y treinta.

25 artistas
27 programas
28 min c/u

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección
en venta en museos y librerías

Fundación Itaú



Foto: Oscar Bonilla

importa". Lo dejamos en manos de MTV, Madonna y todos esos sinvergüenzas que yo detesto. Ellos son los que ocupan hoy las necesidades políticas y simbólicas del sujeto. Ellos salvan a la tierra y te explican qué es el amor, la profundidad de valores. Son los héroes de la clase trabajadora, aunque viven en palacios millonarios. Todos ellos se hacen cargo de todo lo que es producción simbólica, vos no tenés nada que decir... nunca estuve de acuerdo con eso. Y surgió así todo un "arte de chiste" (que le llamo) y que es una línea que se repite desde hace décadas. Surgió así un arte impulsado desde la academia, desde los curadores, desde los museos. Ahora, se les cae el paradigma económico y, ¡a la flauta!, ¿hay que repensar el mundo otra vez?

Las crisis dejan a la vista la pólvora mojada. Ahora, por ejemplo, se esta redescubriendo a Marx, cuando hace unos pocos años era demodé hablar de su filosofía. Nunca dejamos de pensar el mundo. Siempre trabajamos desde la producción simbólica y seguiremos trabajando desde eso.

Lo que sucede es que ese arte que mencionás (la frivolidad, el chiste, el "surréalisme égaré") justamente no pretende repensar el mundo.

No, pretende insertarse en un sistema de poder a través de ocupar un lugar, nada más.

Sandino Núñez habla de eso, de ocupar un lugar porque éste se encuentra ahí para ocuparlo. No importa si no tenés nada para decir.

Antes la familia quería que el hijo fuera abogado o médico. Hoy en día puede ser artista si sale en la tele. Ahí sí: "Mi hijo salió en la tele". ¡Pero tenés que salir en la tele y

en el diario...! Hay una aspiración al aplauso. La reflexión queda en manos de unos pocos y no visibles.

En la periferia...

...Eso se da en todo el mundo.

Esta claro, ¿pero en la periferia se agudiza como problemática?

No creas, estuve en lugares como Colombia, Costa Rica, Cuba. Lo que sí hay es mayor necesidad expresiva que choca con esa visión que deja de lado cualquier comentario mínimo de la realidad. Yo trabajé con maoríes que están generando cosas con una necesidad de trabajar el lenguaje desde otra óptica.

¿Qué entendés por "post-conceptual"?

Yo no entiendo nada, es un término que esta ahí. Se usa y yo trato de referirme a él. Pero hay varios discursos de lo que es el conceptualismo. Por lo tanto, no puede haber un solo discurso de lo que es el post-conceptualismo. Hay ciertos dueños del conceptualismo, uno de ellos es Kosuth y el otro es Camnitzer. Ellos acuñan versiones totalmente antojadizas, y discuto las versiones de los dos. A mí lo que me interesa del conceptualismo fue la intención de desmaterializar la obra de arte. El hecho de que el objeto aurático era de tal importancia y que cualquiera podía hacerlo, a mí me pareció muy interesante. Por otro lado, no me interesan los manifiestos del conceptualismo, me interesa más el arte de ideas. Me interesa más la cosa mental de la que hablaba Leonardo o Magritte.

Todavía siguen vigentes las preocupaciones del Renacimiento.

Además, yo parto de otra base: el arte lle-

ga a nosotros nunca como original sino en algún barco. El arte llega a ser como idea, como texto, como reproducción, por lo tanto tenemos que trabajar con ideas, y a la realidad debemos reformularla, rematerializarla. ¿Cuántos Leonardo se han mostrado en América Latina? ¿Cuántos Van Gogh hay en América Latina? ¿Cuántos portales góticos, cuanta estatuaría griega, por no hablar de Joseph Kosuth? Y sin embargo, nosotros manejamos esto en términos de identidad. Esto no es de América Latina: esto es de toda una realidad mundial. Estamos obligados a analizar cuáles son las ideas que trabajaron estos tipos. La primera vez que llegué a Europa, el primer invierno estuve con estudiantes de filosofía. Empezamos a hablar de existencialismo y recuerdo haber nombrado a Heidegger, Kierkegaard, y los tipos quedaron escandalizados. Me dijeron que yo estaba hablando de cosas que no se pueden poner juntas, ellos me explicaron que Heidegger era un existencialista que saludó al fascismo y que Sartre era un judío no ortodoxo. Nosotros percibíamos el existencialismo como movimiento y ellos como nacionalidades. Lo mismo me pasó con los maestros del Renacimiento, donde no debía poner juntos a Velásquez con Botticelli, Leonardo o Tiziano. Me di cuenta que toda nuestra percepción es mucho más de ideas que de nacionalidades. Ahora pienso que sí, que debemos darle una nueva materialidad al arte desde todo punto de vista, desde los museos hasta la obra misma, y además cargarlo con una intencionalidad de conceptos clara. No podemos, sin embargo, pintar como Veronés, pero sí entender porqué pintaba con esa paleta. Ahí me interesa: reconceptualizar y neoconceptualizar el arte.

En tu libro "Jet-lag mambo" hablaste de la globalización. ¿Cómo podrías introducirnos en ese concepto?

Esa es una obra y no podés analizarla como si fuera un texto. Es un texto que trabaja con palabras y por lo tanto con ideas. Algunos son pequeños relatos más abstractos y otros son chismografía pura. Pongo nombres de gente muy conocida. En algunos casos los conocí personalmente, desde Ferguson hasta Oliva. Me parece muy divertido utilizar las ideas de ellos sin decir que son de ellos y colocarlos tomando café, como unos personajes. Hay frases falsas pero también verdaderas. Esta lleno de bombas y de chistes internos. Tiene que ver con cómo manejamos las ideas de arte e identidad: locación y de lugar. El jet lag es cuando vos viajás y tu cuerpo se encuentra en un lugar pero algo tuyo no llegó todavía. Un defasaje. El arte vive en una situación de des-locación...

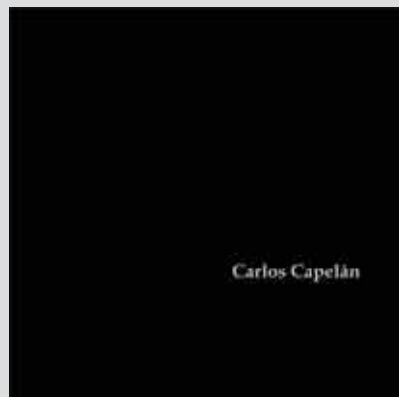
El antropólogo Marc Augé también habla de esa sensación de "no-lugar" tan presente en el individuo contemporáneo.

El arte se fue a un lugar y todo el mundo trata de agarrarlo porque antes estaba en un lugar: en el Louvre, en el MOMA, etc. Entonces todo el mundo quiere cazarlo y esta bravísimo lograrlo, el arte mismo tiene una especie de jet-lag que me parece fenomenal porque, a partir de eso, nosotros podemos tener estrategia propia. Sabemos que estamos desfasados, pero partir de ahí hablamos. Vos te encontrás con un sudafricano, un australiano y sabés que esta todo borroso. En cambio, el francés, el inglés el italiano quieren tener todo claro, prístino.

Tu anterior muestra en Uruguay fue en el año 2005 en el MNAV...

Sí, acabo de hacer una pieza para (Gabriel) Peluffo. La hice en noviembre del año pasado, no la advirtió nadie porque no la anunciamos. Es una pieza que se llama "Me lo dijo fulano". El que fue al Museo Blanes y la vio, la vio. No la anunciamos porque también es un modo de volver con bajo perfil.

Carlos Capelán. Libro-catálogo de voluminoso formato y cuidada edición que recoge gran parte de su obra (de 1977 al presente). Incluye una presentación de Ticio Escobar y el texto "Jet-Lag Mambo" (del cual el autor hace referencia en la presente entrevista). Edición bilingüe (inglés-español) de 400 páginas. El libro se consigue en el Museo Juan Manuel Blanes, antesala de la Sala Zavala Muniz (Teatro Solís), Museo Joaquín Torres García, Facultad de Arquitectura, Museo Nacional de Artes Visuales, y la librería "Libros de la Arena".



Hoy día, cuando vos vivís afuera, no vivís afuera del Uruguay. Vivís en el (departamento) veinte. La idea del "veinte" no es del Frente (Amplio), es de todos nosotros que vivimos afuera. Imaginar que el Uruguay se acaba en la frontera física es no entender lo que es la cultura uruguaya hoy en día. Lo mismo pasa con Cuba. El que no sepa que también cuba es Miami, nos guste o no, no entendió lo que es cuba.

Tomando tus palabras: ¿Qué es la cultura uruguaya hoy en día?

Justamente, yo todos los días me levanto y me hago es pregunta.

¿Seguimos buscándonos, los uruguayos?

Los que vivimos afuera sabemos de que somos uruguayos por un problema de superstición. Creemos eso y mantenemos la superstición con vida (risas). Ahora, cuando vos salís a la calle a exponer, en el 90 % de los lugares donde yo expongo les importa un carajo si soy uruguayo. Es una superstición mía poner en este catálogo tres o cuatro fotografías de personas tomando mate. Y no esta explicado acá. Es una superstición mía ir a Venezuela y hacer una obra sobre el desembarco de los treinta y tres en la playa de la Agraciada.

¿Qué primera impresión te produce el arte que se realiza en Uruguay?

Que está lleno de lagunas y de huecos.

Me mantengo informado gracias a "Agendarte" de Sonia Bandrymer, y luego leo a Di Maggio en **La República** (por Internet). Manejo información, pero no manejo mucho los nombres. Es ingrato, pero... Yo veo que hay mucha más movilidad, veo que hay un grupo diferente. Antes éramos como una familia tradicional y hoy día ves que vienen pibes que no tienen la mínima referencia sobre lo cultural y están metidos ahí. Además se rompió aquella cosa entre Bellas Artes y el taller. Lo que sí siento es que los jóvenes se mueven en el marco del "vale todo", creen que son el ombligo del mundo. En todo caso hay menos elitismo o un elitismo distinto. El problema, y esto es un anatema, sigue siendo el mercado.

Ha bajado mucho el coleccionismo y la adquisición de obra de arte.

Yo quiero que un ingeniero agrónomo que ya se compró la casa, se compró el coche, diga: "Yo represento a mi generación y quiero ser representado a través de la obra de fulano". Hay una falta de compromiso; yo siento que no le llegamos al público, para decirlo de otra manera.

A nadie le importa el público más allá de si consume o no consume.

A mí si me importa. Si se pierde el respeto por el público -sin complacerlo de forma liviana, obviamente- es muy jodido. ■



FUNDASOL

- CAPACITACIÓN
- MICROCRÉDITO
- ASESORAMIENTO EMPRESARIAL

(a través de Ibitech S.A.)

para la micro y pequeña empresa



un punto de apoyo para mover su mundo

Informes: Bvar. Artigas 1119 - Tel: 400 20 20* / consultas@fundasol.org.uy / www.fundasol.org.uy



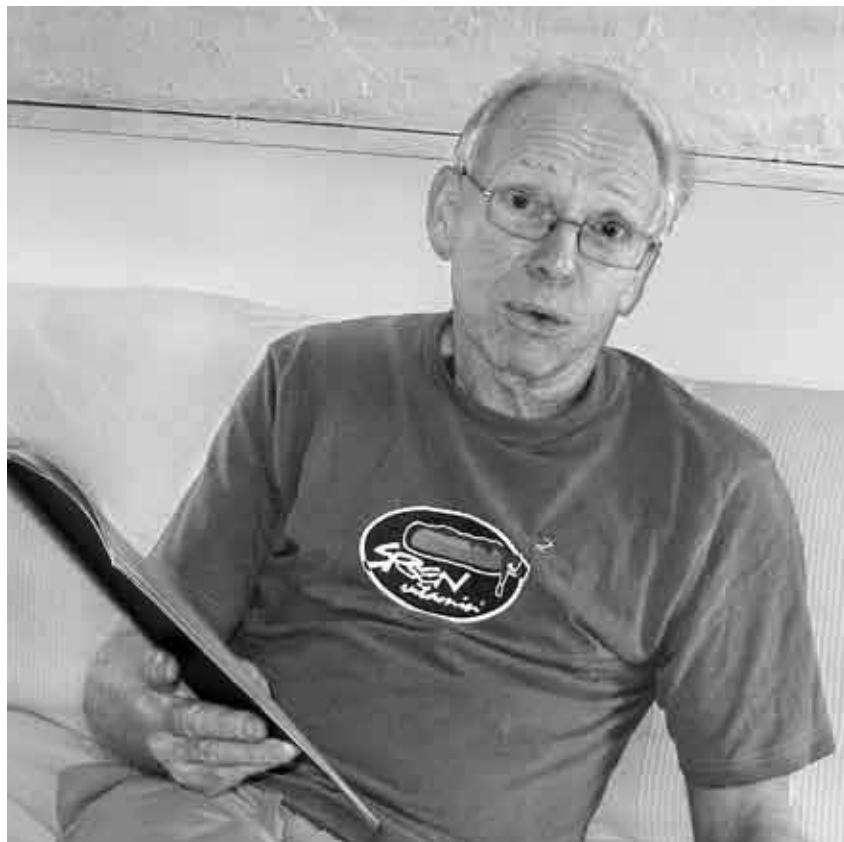
Madera 2. 125 x 117 cm. Técnica mixta y ensamblaje sobre madera. 2000.

Experiencias cruzadas: el neurocirujano y artista Heber Ferraz-Leite

| Oscar **Larroca** (desde Viena)

Las vinculaciones de Heber Ferraz- Leite (1947, Isla Mala, Florida, Uruguay) con las artes visuales datan de 1964, cuando participó como miembro de la sociedad "Amigos del Arte" en su departamento natal. Es posible que las circunstancias sociales de un medio prácticamente rural –poco estimulante hacia la "inclinación artística"- hayan determinado que aquél adolescente aficionado a la pintura estudiara medicina para solaz y agrado de sus seres más cercanos. En un país donde todavía "M'hijo el doctor" garantizaba el status-quo, el joven Ferraz se gradúa como médico, iniciando con entusiasmo el postgrado en neurocirugía. Desde 1975 a la fecha, su producción artística se verá alternada entonces con esta otra faceta que, consciente o inconscientemente, proyectará en sus pinturas: series como "Brain, lines and colors" (1997) o "Pain and colors" (2000) así lo demuestran. Actualmente vive en Viena. Expuso en toda Europa, organizó muestras colectivas, seminarios, talleres y concursos, y escribió más de cincuenta artículos en distintas revistas especializadas.

"El arte parece que sólo funciona a impulsos personales y no oficiales. ¿Por qué será? Porque "amigos del arte" deberían haber muchísimos, ¿o no?"



© Oscar Larroca

¿Cuáles fueron los motivos de tu exilio?

Me vine aquí a fines del '79. Era una época en la cual había mucha persecución y yo luchaba para salir adelante. Fijate que para una familia con chicos era muy difícil. Concurse para el Internado en el '73. Fuimos al Ministerio el día que proclamaban a los ganadores y habían borrado doce nombres de ganadores de la lista, entre los cuales estaba el mío. No te daban explicaciones, y luego era vagar de cuartel en cuartel para averiguar con tal o cual militar para extraer alguna conclusión sobre la causa. No te ofrecían ninguna razón; si era por razones políticas, sindicales, si estábamos o no fichados. Finalmente entré como interno, porque los colegas (y mira que buena actitud) dijeron: "Nosotros no asumiremos nuestro cargo mientras no se restituya a los doce compañeros que quedaron excluidos".

Te excluyeron porque eras un ciudadano categoría B, seguramente.

Exacto. Yo fui presidente de un comité de base del Frente, en Montevideo. Había estado preso veinte días, porque en un barrio de situación crítica habíamos distribuido comestibles donados por la Comisión de Familiares de Presos Políticos. Nosotros contentísimos porque, si bien teníamos fines proselitistas, hacíamos policlínicas y una obra social importante entre los más necesitados. Pero los comestibles al parecer provenían de un robo de los tupamaros a los almacenes de "Manzanares". Entonces,

caímos como sospechosos de mantener una vinculación con ese grupo. Pero bueno, no nos pudieron demostrar nada. Si bien tenía amigos tupamaros, éstos no me tenían confianza porque yo era mormón, y sobre los mormones, existía la sospecha de ser espías de la CIA, entre la gente de izquierda. Para muchos no era compatible tener esa religión y a la vez militar en la izquierda.

Esa época potenció las polarizaciones, muchas de ellas justificadas y otras no tanto.

Se hacía muy difícil cualquier carrera universitaria. Se decía que un tercio de los empleados del Hospital de Clínicas, donde yo trabajaba, eran informantes del régimen. Allí, el director del hospital -que dicho sea de paso no era un mal director- era un militar con grado de coronel. Volviendo al tema, vos te presentabas a un concurso y tus méritos no importaban, estabas en la lista negra. Todo se hacía muy difícil. Recuerdo que una vez me habló un excelente profesor de cirugía, el Dr. Trochansky: "Ferraz, vos tenés que tratar de irte de este país como sea, porque te estas exponiendo a estropear tu vida y la de tu familia; y eso no tiene sentido". Lo mismo me aconsejó el Prof. Ríos Bruno, que era el jefe del servicio de Emergencia del Clínicas. Así, por sugerencia de ellos, comencé a solicitar becas. El Consulado de Austria en Montevideo publicó un ofrecimiento y, luego de un arduo examen, me seleccionaron. Le expliqué al cónsul: "El problema que tengo

es que debo salir de este país de cualquier forma por mis hijos". El cónsul era judío y también un emigrado, así que -además de mis méritos- entendió el asunto e informó positivamente para mi beca. Yo no sabía alemán, pero a los tres meses de vivir aquí, ya estaba hablando el idioma.

Prácticamente viviste una situación límite.

El pasaje me lo pagué yo y me vine solo a Viena, donde me especialicé en microcirugía vascular. Luego de unos meses mi jefe me ofreció un cargo en la Clínica de la Universidad. En realidad cada profesional formado que emigra es una pérdida para el país. Al mismo tiempo, los militares te empujaban a irte del país. Luego de un año y medio aquí, volví a Uruguay con la esperanza de quedarme en mi tierra. Mi jefe en el Clínicas me dijo: "El microscopio que se compró en este hospital es sólo para mí y lo voy a usar sólo yo". Y después me reprochó: "¿Qué venís a hacer vos acá? ¿A sacarnos el pan de nuestros hijos? Acá, dentro de unos años nos vamos a comer las uñas; andate de este país". No se si su consejo venía de su egoísmo o tenía un deseo sincero de ayudarme. Mientras tanto, se me iba terminando el dinero que había ahorrado en Austria. Tenía el ofrecimiento para ir a trabajar a la universidad de Loyola en Chicago. ¡En Uruguay no me dejaron operar ni una sola vez! Bastó salir de allí y ya estaba operando en Brasil y en Estados Unidos. Pasaron otros hechos, pero todo



Heber Ferraz-Leite.
Caricatura de Patricio Jurato.

aprender composición. No te dejaba trabajar con el color hasta que no manejaras bien la monocromía. Yo pasé por toda esa etapa y comencé luego a trabajar con colores en composiciones no figurativas. En ocasiones me decía: “Pero esto para lo que podrá servir es para el diseño de una tela; jamás podrá ser una pintura” (risas). Le tomé tanto miedo al color... justamente por sus críticas. Me costaba entenderlo... la causa debería estar en mí, pues iba a la escuela con un cansancio mental brutal. Era demasiado, hacer las dos cosas simultáneamente. Al finalizar el año el informe de la Escuela de Bellas Artes fue bastante negativo, se decía que no asistía regularmente a los talleres. Pero las notas fueron tan buenas en la Facultad de Medicina que pude aspirar a una “Beca de Bienestar Estudiantil”. Aflojé entonces un poco con Bellas Artes... pero nunca perdí del todo el contacto con la escuela.

Por lo que se ve en tu obra, pudiste superar el pánico hacia el color.

En 1981 la artista Ursula Klechta Knoll me invitó a hacer una estadía en la escuela de Arte de Lodz, en Polonia. Como para el dibujo siempre fui bastante fuerte, me dispuse a dibujar para causar buena impresión (risas). Pero yo siempre con mis marrones y mi paleta baja, tan uruguaya. Allí había un fotorealista, Andrzej Sadowski, quien me dijo: “Está bien, pero ¿y los colores?” Ursula me aconsejó: “Heber, tapale la boca a este y haz un cuadro en donde uses los colores; venite a mi atelier y trabajas allí”. “Pero Ursula” –le contesté– “es que yo tengo un complejo con los colores”. En el atelier de Ursula había un espejo pequeño. Como no tenía modelo y quería hacer algo naturalista hice un autorretrato (“La habitación verde”). Sadowski pasó un día por el taller y me preguntó: “¿Por qué ese verde?” Y le contesté: “Porque era el pomo más grande de pintura que tenía y además es un color que odio y no lo usaría en ningún otro lado”. Se rió, y me invitó a trabajar con él. El trabajo a su lado me sacó el miedo al color. Era un artista que trabajaba para la Volkswagen. En cada paisaje urbano que pintaba, aparecía un Volkswagen.

Después de todo, la historia del arte tiene ejemplos de trabajos realizados por encargo.

Sí. En realidad, el arte tiene que producir, pero el asunto es que si vos podés vivir de otra cosa que no sean los productos -como en mi caso- te podés dar el lujo de decir “no”.

apuntó finalmente para que me afincara en Viena. Fue así porque, como te dije, no tuve la menor oportunidad de poder quedarme en Uruguay.

Hace unos años te pregunté “¿Por qué crees que hay tantos médicos pintores?”; y me respondiste: “¿Nunca se te ocurrió pensar por qué hay tantos pintores médicos?”. ¿Cómo se inserta el arte en tu vida?

Cuando me fui de Florida a estudiar en Montevideo, fui con una beca para estudiar en Bellas Artes. Había sido un premio ganado en una exposición de “Amigos del Arte”. Eso es otra historia; el Dr. Schwarzmann y Sra. (de Florida) eran de los promotores más activos del arte en esa ciudad. Traían como jurado de las muestras a Julio César Loureiro y a gente de Bellas Artes, y sacudían muy bien el arte en el pueblo. El arte parece que solo funciona a impulsos personales y no oficiales. ¿Por qué será? Porque “amigos del arte” deberían haber muchísimos, ¿o no?

¿Cómo fue tu experiencia en Bellas Artes?

En Bellas Artes tuve de maestro de taller a (Miguel Ángel) Pareja. No le gustaba para nada lo que yo hacía. Jorge Errandonea era el cerebro de aquel lugar. En ocasión de la exposición en el Cabildo (ver recuadro) pude reencontrarme con algunos de mis profesores y compañeros de esa época. Yo estudiaba en Bellas artes de noche y a la mañana iba a la Facultad de Medicina. Llegó un momento en que te exigía tanto la Medicina... Y en Bellas Artes vivíamos de una asamblea en otra, la escuela era muy activa desde el punto de vista gremial; la FEUU y todo eso... De repente, vos ibas a la escuela y estaba llena de milicos. La Escuela fue, para mí, el primer contacto, no sólo con la teoría del arte, sino con gente que tenía otras visiones de la realidad política: en ese momento eso era más importante (para mí, al menos). Pareja era muy serio en su trabajo. Recuerdo sus ejercicios. Te hacía trabajar con figuras geométricas en negro, blanco y grises para

Holz 4. 57,5 x 48 cm.

Técnica mixta y ensamblaje sobre madera. 2005.

Para mí el arte es el proceso, y el producto final quizá no es lo más importante. El producto es el rastro del proceso de confrontación con la materia con la cual has trabajado. El problema es: ¿a quién le sirve ese arte, así encarado? Le sirve sólo a la persona que esta trabajando con la materia.

Y al contemplador, ¿te parece que no le interesa?

Sí, pienso que sí, porque también los espectadores, ante determinados procesos (sean ostensibles o sugeridos), son provocados por un proceso de rememorización. Se pone en marcha una cadena de ideas que difícilmente pierden contacto con la obra.

Es difícil etiquetar tu trabajo, y eso no deja de ser, en cierto modo, una ventaja.

En lo temático mantengo, más o menos, las mismas preocupaciones. En lo plástico siempre estuve en lo figurativo, aunque regularmente me vienen apetitos por hacer otras cosas. Por ejemplo, ahora estoy trabajando con maderas y hace como cuatro o cinco años que estoy en eso. Tengo tantas ideas y tan poco tiempo para llevarlas a cabo... Cuando trabajo con la madera nunca tengo de antemano el cuadro planeado sino que se va dando mientras voy componiendo. Todo el tiempo me pregunto qué sentido tiene todo esto; no "sentido" en términos de "para qué sirve mi trabajo" sino desde el punto de vista temático de la obra en sí misma. Yo admiro mucho a Pablo Neruda o, por ejemplo, a David LaChapelle, que tienen una actitud crítica con y ante el mundo en el que viven; no son complacientes: son denunciantes. Todavía creo en los temas de corte social e ideológico. Estos cuadros no poseen eso, son una especie de evasión, aunque tampoco los hice despreocupadamente como quien pinta o compone para vender rápido.

Aunque no tenga una carga política "ostensible" a través de la temática, el arte sigue siendo emancipador.

En ese sentido, sí.

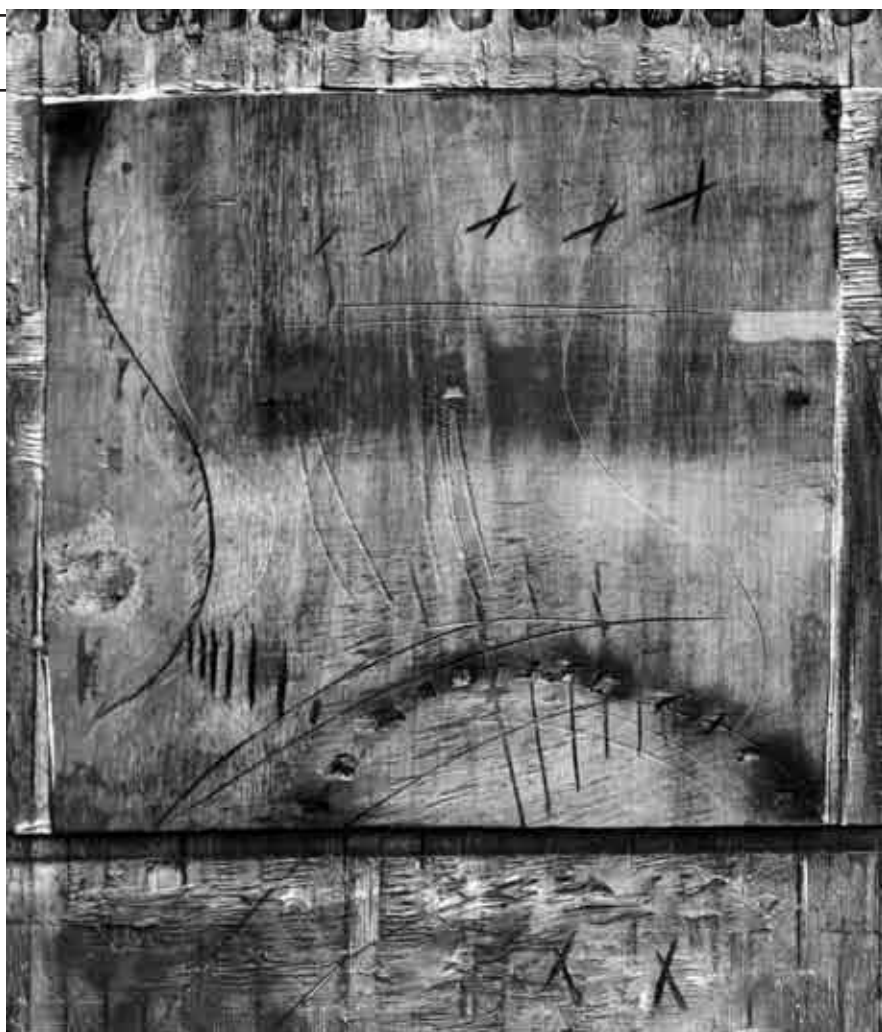
Existe un arte que puede transitar "sólo" en lo visual, pero al servicio de provocar una atmósfera determinada o de remover -como decías hoy- aspectos semio-cultos de la realidad del sujeto. Cuando hablaste de evasión, no te imagino con una obra al servicio de la decoración gratuita.

Eso no me interesa para nada, pues no vivo de la venta. ¡Qué penoso debe ser producir una obra que no te satisface y al mismo tiempo tratar de justificarla en ciertos espacios! A veces me piden un cuadro así: "Heber, yo quiero un cuadro de un mar; por favor,

con muchas olas". Cuando se trata de amigos, lo hago, no tengo problema. También me pidieron una obra cuya temática debía representar a los refugiados políticos. Hice una serie con estos temas. Esta obra, la de las maderas, es sin duda otra cosa, es más ambigua, misteriosa... Ahora, te das cuenta qué "pobreza de color" que tiene esto. La madera impone sus propios pigmentos, absorbe literalmente los colores que no le interesan. Yo respeto lo que la madera deja o no deja del color.

Además estás interviniendo sobre una manufactura previa: mangos de cuchillo, tablas de picar carne...

¡Cuántas manos y cuchillos pasaron por esta tabla, por ejemplo! La huella del hombre sobre la huella del tiempo de la madera.





BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

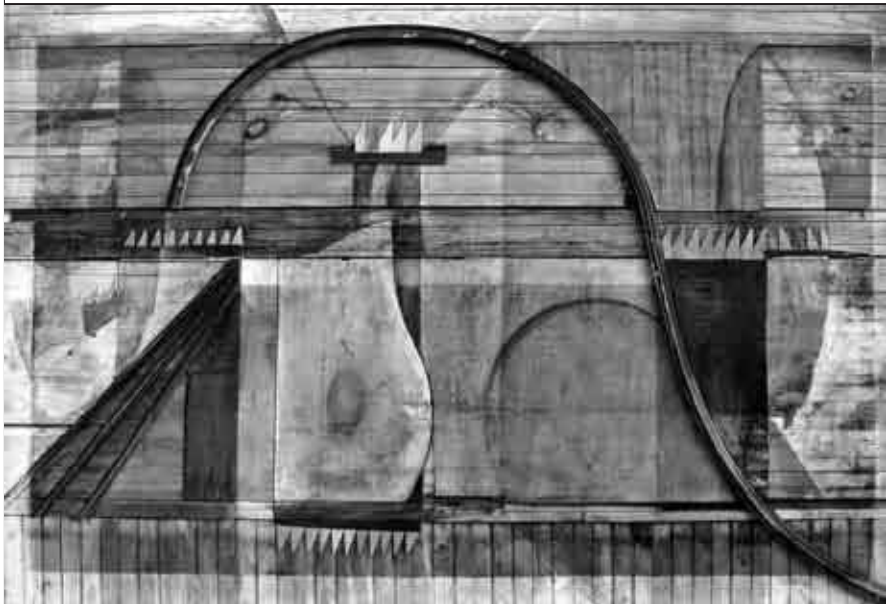
INFANTOZZI  **MATERIALES**
FABRICANTES ASESORES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA

Bien HECHO EN URUGUAY

FABRICAMOS LA MEJOR Y MÁS COMPLETA LÍNEA DE MATERIALES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA, ARTÍSTICA Y ARTESANAL

Nueva dirección: Uruguay 1653
Tel/fax: 408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com





Spur der Zither. 115 x 173 cm.
Técnica mixta y ensamblaje sobre madera. 2005.

También has hecho performances.

Sí. Te voy a mostrar unas fotos. Eh... claro, en esa época yo estaba más delgado (risas). En el año 2000, una galería vienesa nos dio un tema para que cada uno de los artistas invitados presentara una obra. El nombre "Equipaje de mano" eran las medidas de una valija que puedes llevar en un avión como equipaje personal. Pero no habían dado las tres dimensiones; solamente la de profundidad y ancho. Entonces me hice preparar una valija para que pudiera colocarme adentro de ella. Me ubiqué allí, desnudo y pintado de blanco. Fue una experiencia muy interesante. Todo el mundo se acercaba a mí y yo les hablaba de la siguiente forma: *"atja grnt nugiem slang ravret sblewvy huwrtietrs"* Algunas personas me decían: *"Heber, pero yo no hablo en japonés"*. Y otros: *"¿En qué idioma me estás hablando? Yo no te entiendo"*, o algunos que hacían el esfuerzo por tratar de entenderme y no lo lograban. El sentido de la obra estaba fundado en el hecho de que el arte se vale de lenguajes que no siempre son inmediatamente accesibles para el espectador.

Levi-Strauss decía que el arte no es un lenguaje, pues para que lo sea toda una comunidad debe compartir sus signos. O la necesidad de compartirlas. Con algunos espectadores se pudo establecer un contacto, porque se imaginaban que estabas diciendo algo. Yo les respondía a eso con mucha emoción, pero con el mismo idioma incomprensible. A cada artista la galería le solicitó que redactáramos un texto para explicar la obra. Mi idea fue que cada individuo lleva como equipaje su propio cuerpo; lo que me traje a este mundo y lo que me va a acompañar hasta el día que me muera. Yo no tengo otro equipaje que éste. La obra gustó mucho y luego me invitaron a repetir la performance en Suecia. Finalmente no viajé, y

lo que se hizo fue proyectar mi imagen sobre la valija abierta, pero admito que no es lo mismo pues lo más relevante fue esa interacción que se produjo a partir de una comunicación verbal ininteligible.

Las performances son muy efectivas en ese sentido.

En otra oportunidad levanté -en una casa de asociaciones gremiales- una especie de

"Para mí el arte es el proceso, y el producto final quizá no es lo más importante. El producto es el rastro del proceso de confrontación con la materia con la cual has trabajado".

carpa que hacía las veces de consultorio psicológico. El público hacía fila para entrar. (Ya ves como hay asociaciones con mi profesión de médico.) La gente se sentaba frente a mí y yo les decía: *"Contame cuál es tu problema"*. En el filo del ejercicio ilegal de la medicina yo comenzaba diciendo: *"El problema que tenemos la mayoría de nosotros, es que tenemos una necesidad desesperada de que nos quieran y acepten"*. Imagínate, la gente comenzaba a comentar sus dificultades y se perdían las fronteras entre el arte, la performance y la relación médico-paciente.

Allí hiciste arte relacional.

A los dos minutos sonaba un timbre y yo les decía: *"Disculpeme, pero se terminó el tiempo"*. Vos no te podés imaginar cómo te miraban.

Los espectadores-pacientes tenían la descarga pronta para evacuar y vos los cortabas.

Es que la obra se llamaba justamente "Psicoterapia frustrada". Sin duda resultó una cosa muy agresiva...

¿El arte es una forma de terapia?

Puede ser, pero no de este modo. Me di cuenta que no podía hacerlo de la forma que lo hice. Fue una especie de crueldad involuntaria. Allí me di cuenta que estaba absolutamente superado por la situación generada.

A pesar de las distintas interpretaciones que se puedan hacer con el arte posmoderno, el espectador todavía quiere mantener una asociación de tipo "moderno" con el arte. Es decir "esto es terapia, esto es performance, esto es teatro; no me confundan..."

La comunicación con otro ser humano en el marco de las performances se podría trabajar de forma ilimitada. Seguramente se necesitaría un psicoanalista para que te respalde, porque te podés meter a veces en camisa de once varas.

Nombres de artistas de la performance que te interesen.

Uno muy interesante es el chino-canadiense Terence Koh. Luego, el accionismo vienés todavía es toda una institución aquí. Nitsch con su "Teatro de orgías y misterios" tiene su enorme vigencia. No sabría decirte si las suyas son performances o directamente rituales que duran días, se hacen sacrificios de animales, participa la gente...grandes comilonas y borracheras. Es interesante lo que hace pero la grifa arte también opera como un salvoconducto.

A menudo, los límites son tan difusos que permiten cualquier cosa.

Sobre todo, la frivolidad. Ahora, cualquiera es un performer, un artista neopop, un transgresor, un artista que hace de curador, un curador que hace de crítico, un filósofo que hace de artista. Y son sólo sus caricaturas. El "cualquiera puede ser artista" mutó también en una cosa oportunista. ■

Sobre la muestra individual “Re-encuentro”

Cabildo de Montevideo

(14 de diciembre 2001 – 31 de enero de 2002) (1)

Del mismo modo que el neurocirujano Ferraz-Leite interviene quirúrgicamente en la materia viva de sus pacientes (cortando, conectando, enhebrando, cosiendo), el artista Ferraz-Leite interviene en la materia de sus pinturas. El rojo no sólo provee color a la sangre que tiñe sus dedos enguantados, sino también a una paleta oleosa que se sumerge en la carne de sus personajes. La materia y la vida...la vida y la muerte: un cerrado ciclo que Heber deja expuesto a través del sortilegio de su obra. La propuesta que nos ocupa en esta oportunidad no abandona aquél camino, sino que lo re-compone para intentar desnudar sus arraigos y exilios. Heber arrastra sobre sus espaldas una cultura “muy nuestra”: la del sujeto emigrante que habita simultáneamente en más de un lugar. En el año 1981 se radicó en Viena, más precisamente en Königstetten, a unos pocos kilómetros de la capital austriaca. Desde allí tejó el futuro arraigado en un pasado que necesita exorcizar para habitar el presente, borrando las fronteras entre tiempo y espacio. En una de estas pinturas trabajó en base a una fotografía de 1905 en la que se puede apreciar a sus parientes de Charata (departamento de Tacuarembó): su bisabuelo (ya viudo), su abuelo, y sus tíos-abuelos con sus correspondientes cónyuges. Todos ellos recorriendo el largo camino de la memoria de su nieto- bisnieto para ser “transplantados” al frente del Hotel Sacher de Viena. No hay aquí un retrato epocal, sino una nostálgica circunstancia congelada en el recuerdo de quien afirma “Yo soy todos ellos” (2). Por otra parte, una fotografía así, tal como los protagonistas aparecen en el cuadro, sólo sería posible si estuvieran sentados en el escenario de la Ópera de Viena y detrás de ellos las paredes fueran transparentes (el Hotel Sacher está exactamente detrás de la Ópera).

La urgencia de sus pinceladas, la seguridad de sus manchas, el irreverente descontrol de la línea y el cromatismo de su paleta, lo emparentan con un expresionismo al que siente como propio; sobre todo desde que se enfrentó en Europa a la obra de los grandes maestros austriacos (Koller-Pinell, Klimt, Gerstl, Schiele, Kokoscha, Hundertwasser). Un solitario ombú de manchas abstractas deja ver, sobre el horizonte, a la ciudad de Viena; pero si hacemos el recorrido a la inversa, podremos enfrentarnos a un reconocible ombú “figurativo”... Las raíces (al aire, sin tierra: desterradas) también quedan expuestas en la obra “Four looks” (“Cuatro miradas”), donde la turbación, el desconcierto y la simultaneidad de actitudes se dan cita en alguien que se siente “inertado” en otra cultura. El crítico Pablo Thiago Rocca escribió al respecto: “Estas presencias que vuelven del pasado ya no se resignan a las



Pareja Araújo- Ferraz-Leite. 105 x 150 cm. Técnica mixta sobre lino. 2001.

rígidas convenciones sociales de su tiempo, a una existencia pobre y sacrificada, son fantasmas redimidos que reclaman un protagonismo carnal en la memoria de hoy”.

Encierro, impotencia, depresión, son algunos de los síntomas que padecen algunos emigrados. En esta “muestra-regreso” en el Cabildo de Montevideo, Heber nos devuelve el espejo de unos escarmientos que no son del todo intransferibles para aquél uruguayo que haya sentido en carne propia los sinsabores del desarraigo. **O.L.**

1) Texto inédito que se había escrito para el catálogo de la muestra. Se le adjuntan más datos, entre ellos, parte de una crónica de Pablo Thiago Rocca publicada en el semanario **Brecha** en febrero de 2002.

2) Título de la performance registrada en video.

El **arte** de las **portadas** de discos de **rock**

(2ª parte: el rock iberoamericano)

| Oscar **Larroca** - Fernando **Nicrosi**



Ideación. Psiglo. Autor: **Ruben Melogno**, 1972

Los Moonlights (en México hubo otra agrupación llamada Moonlights), Los Shakers, Los Mockers, The Knack's, The Knights, Los Searfins, Cold Coffee, los Bulldogs, Los Crabs o los Killers (Uruguay), Armando Terceros y los Blue Jets, Ricky Solares y los Bonny Boys Hot's, The black Birds, The Donkeys (Bolivia), Los Daro Boys, los Flippers, Los Young Beats, Los Speakers (Colombia) Los Sonnys, Los Jockers, The Beatniks, Beat 4, Los Larks a go (Chile), Los Satélites, Los Corvets (Ecuador), Los York's (Perú). Con el cabello a lo "beatle" y poses correctamente armadas, se fotografiaba al grupo con o sin sus instrumentos, generalmente en un estudio equipado con fondo continuo (cortina de papel que descende hasta el suelo y culmina debajo del corte de la toma fotográfica).

Luego sobrevino la estética hippie de la mano de Espíritu, La cofradía de la flor solar, Color Humano, Arco Iris, Sui Generis, María Rosa Yorío (Argentina), Hojas, Genesis, Jesús Figueroa (Uruguay); Aguaturbia, Blops, Congreso (Chile) o Ritual, Peace & Love (México). Otros, pasaron por el *glitter rock*, como Os Mutantes, y Secos & Molhados (Brasil), o el diseño progresivo-sinfónico, como Los Impalas, Flor de Loto, Más allá de tu mente (Venezuela); 0.720 Aleación, Iconoclasta (México); Síntesis (Cuba); Humahuaca (Brasil).

En lo que corresponde a la gráfica *punk*, el uso de la letra "K", por ejemplo, indica una postura familiarizada con el anarquismo y

A menudo perseguidores de la originalidad, cultores de recursos establecidos que echan mano al diseño artesanal, la fotografía o el Corel-Draw, los diseñadores gráficos del tercer mundo procuran darle forma a un mensaje visual que tendrá el cometido de conquistar la atención del público. Algunos recurren a la seducción de la imagen del artista o colocan el acento en la pregnancia del logo, las ilustraciones, la calidad de impresión, la simpleza o la complejidad del *packaging*.

En el capítulo anterior (**La Pupila**, No. 4) habíamos hecho un repaso sobre la industria, el soporte, el marketing y la temática

del diseño propiamente dicho. Para las portadas de rock iberoamericano -al que sumamos Brasil- corresponden las mismas condicionantes (culturales, simbólicas, empresariales) examinadas en esa nota, aunque -en general- no a los mismos parámetros económicos ni las mismas facilidades técnicas.

En la década de 1960, los grupos de rock latinoamericano tomaban como modelos la gráfica y la nomenclatura (por ejemplo, con terminaciones en *ers*, *eys*) de las bandas vigentes en el primer mundo (1). De ese modo, pasan a llamarse Beatniks, Walkers, Larkings (Argentina),

Amanecer búho. Buenos Muchachos.
Autor: **Martín Vergés**, 2004

todo aquello que signifique estar al borde del sistema. Bandas como Alcohólika, K- OZ, Swasthika (Bolivia), Enemigos de la Klase (Paraguay), No Token, Kaos (Ecuador) o Akupunktura (Cuba) son un ejemplo de ello. Otros grupos diseñan sus nombres y sus portadas sobre la movida Ska: Desorden público (Venezuela), Moon Ska Monkeys, Los hijos del quinto patio, Sekta Core, La Matatena, La Tremenda Korte (México). Los más bienintencionados adoptan una estética más localista, incorporando elementos de la cultura nativa y criolla de sus países de origen (paisajes de la Pampa, indios, gauchos, boleadoras, lanzas, guardas prehispánicas): La Saga de Sayhueque, Aurica, Pampa Yakuza, Carajo, Malón, Almafuerte, Facón, Arbolito



Tótem. Tótem.
Autor: **Juan Bernardo Arruabarena**, 1971

a la excesiva reiteración- cae en lo inofensivo: V8, Riff, Rata Blanca, Hellion, Horcas, Lethal, Woltrash, Sentencia, Encefálica (Argentina), Jayajaira, Turbo, Panzer, Víctimas del Dr. Cerebro, Soulburner, Blasphemia, Uranius, Gelal's Dark Cult, Cristal y Acero, Javier Batiz, Nasty Sex, Dug Dug's y Avandaro (México), Angeles del infierno, Obus, Barón Rojo, Medina Azahara (España), Tenebrarum, Athanator, Neurosis (Colombia), Postmortem, Vandalica, Tormentor, Matanza, Mortuorium (Ecuador), Metalmorfosis (Bolivia). Como un dato al margen, estas "transgresoras" bandas de heavy metal evitan (de forma políticamente correcta) toda aquella simbología nazi otrora frecuente en la

iconografía del "rock rebelde" presente en la cinematografía de los 50.

El *gothic art*, con su diseño oscuro, caras pálidas, castillos abandonados, ángeles postrados y cementerios derruidos, recorre indistintamente las carátulas del trash metal (Violator, Brasil), el heavy metal (Zelesstial, Ecuador; Ariadna Project, Argentina) y el rock gótico propiamente dicho (Anabantha, México).

Algunas portadas que se destacan por su manufactura gráfica: **Tótem** (ídem), **Ideación**, de Psiglo, **Los Estómagos** (ídem), **Tontos al natural**, de Los Tontos (la cassette correspondiente a este fonograma se lanzó a la venta dentro de un

(Argentina); Los Jaivas, Amerindios (Chile); Botellita de Jerez, (México); Pecho e' Fierro (Uruguay); Quetzal (Costa Rica), deSol, Ozomatli (grupos chicanos afincados al sur y la costa oeste de Estados Unidos). Las bandas de heavy metal iberoamericano explotan todos los tics fantásticos del género: sangre, calaveras, Belcebúes, crucifijos, caligrafía gótica, tachas, caballos medievales, brujas, magos, espadas y caras crispadas. Aunque las imágenes de las calaveras son más auténticas en México (vía Guadalupe Posada) estas bandas se hallan encorsetadas dentro de un imaginario gráfico (levantado de Accept, Iron Maiden, Ozzy Osbourne, etc.) que -debido



Aguaturbia. Aguaturbia. (s/d.)1970



El silencio. Caifanes. (s/d) 1992



A medio camino entre el **Revolver** de los Beatles y la iconografía de Alan Aldridge, el dibujo de Celmar Pourné incursiona en el realismo fantástico con una línea orgánica de pulso controlado.

Días de Blues. Días de Blues. Autor: **Celmar Pourné**, 1973.

ma, Villanos, Sekos de Vientre, Callejeros (Argentina), Infección, Chancro Duro, La Demencia Extrema (Ecuador), Brujería, Maná, Kenny y los eléctricos (México). Muchas de estas carátulas –sobre todo las argentinas– se asemejan al diseño de las portadas de cumbia villera (en un momento donde los “floggers” se cruzan con los “planchas”, no resulta sorprendente este tipo de hibridaciones). Por otro lado, ¿es posible que exista una oculta y no reconocida relación entre la música y la portada que la representa (“mala tapa”, equivalente a “mal disco” y viceversa)? Esta es una pregunta no exenta de misticismo cuya respuesta escaparía al alcance de esta nota. Por lo pronto, dejamos la interrogante y las asociaciones en el lector.

recipiente de metal), **Sórdromo** (idem), **Raro**, de El cuarteto de Nos, **Al fondo a la derecha**, de Fachos Agogó, **Con la mente perdida en intereses secretos**, de Franny Glass (Uruguay); **Almendra** (idem), **Metegol**, de Raúl Porchetto, **Luzbelito**, de Patricio Rey y Los redondos, **Artaud**, de Pescado Rabioso, **After Chabón**, de Sumo, **Cómo conseguir chicas** y **La hija de la lágrima**, de Charly García, **Circo Beat**, de Fito Páez, **Enemigos íntimos**, de Sabina y Páez, **Pan**, de Luis Alberto Spinetta, (Argentina), **Conector**, de Héctor Buitrago (Colombia), **Ezequiel**, de Itoiz, **La ciudad de los árboles**, de Mago de Oz (España); **Fasat Alfa** (id, Chile); **Secundario del 73**, de Salón Victoria, **Re**, de Café Tacuba (México); **Qué país é este**, de Legiao Urbana, **Mundo diablo**, de Nenhum de Nós, **Titanomaquia**, de Titãs (Brasil). En el hermano país del norte han trabajado y trabajan grandes diseñadores como Felipe Taborda y Ricardo Leite. Numerosos ejemplos: desde la impresionante tapa del vinilo de **Transa** de Caetano Veloso a los discos de 14 bis (**Sempre, Siga o sol**). Otras portadas pueden destacarse en su intento por desprenderse de estereotipos: La chancha Francisca, Graf Spee, La chaira, Eté y los problems, Miss Wichita, La Foca, La morsa era Paul, (Uruguay), Gustavo Cerati, Pez, Divididos, Cachivache, Elmer, Gazpacho, Dawi y los Estrellados (Argentina), Calambre, Octavia (Bolivia), Legen Betza, Toreros Muertos, Siniestro

Total, Hombres G, Gabinete Caligari, (España), Karma Coma, Caramelos de Cianuro (Venezuela), Odio a Botero, La Pestilencia (Colombia), La mula (Perú), Maldita vecindad, Caimanes, Porter (México), El retorno de Exxon Valdez, Hitler Cuesta, Tzantza matantza (Ecuador), Ijadmil, Flor (Paraguay), Gabriel el pensador, Ratos de Porao, D.F.C. Cazuza, Raul Seixas, Paralamas, Ze Ramalho, Sepultura, Barao Vermelho (Brasil). A otros les ganó la ingenuidad, la necesidad de shockear o el mal gusto (si entendemos el “mal gusto” como la gratuidad compositiva y temática y no como la transgresión genuina): Ácido, La sangre de Verónica, Cambiá la Biblia (Uruguay), Necrofilia, Memphis la Blusera, Caballeros de la que-

En México, existen varios diseñadores que han incursionado en la gráfica de portadas para discos. En la era del CD, nombres como Christian Michel, Claudia Sánchez o el grupo de diseñadores comandados por “El Cha” del grupo Fobia llamado Hula Hula. El vocalista de Café Tacuba, Rubén Albarrán, ilustró el sobre interno del fonograma **Sino** (2007) con un collage barroco. Refinado ilustrador gráfico, Barragán (también apodado Cosme, Masiosare, Anónimo, Nrü, At Medardo ILK, Éfego Buendía, e Ixaya Mazatzin Tleyótl) echa mano a un escenario preñado de imágenes que recuerdan el muralismo mexicano de Orozco y Siqueiros. En Argentina, y fundamentalmente en la década del ‘70, Juan Oreste Gatti diseñó



Polifemo. Polifemo. Autor: **Carlos Jones**, 1977



Humanos. Pastoral. Autor: **Juan Oreste Gatti**, 1976

El retrato de la portada es una fusión de los rostros de Riki Musso, Roberto Musso, Alvin Pintos y Santiago Tavella, los cuatro integrantes de la célebre banda.

Raro. El cuarteto de Nos.

Arte: Land. Fotografía: Diego Velazco, 2006

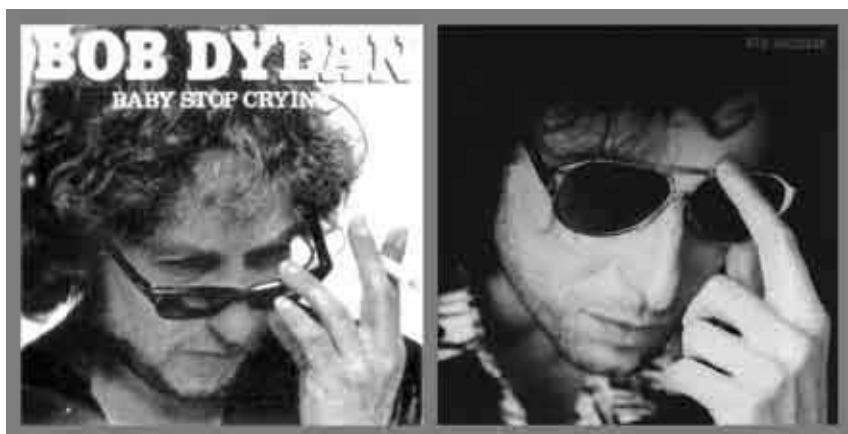


las portadas para Sui Generis, Crucis, Nito Mestre y los Desconocidos de siempre, Alejandro Medina, Raúl Porchetto, Claudio Gabis, Pescado Rabioso y calcomanías para Billy Bond y La Pesada (Vol. 4). Actualmente, y desde hace muchos años, trabaja en España donde se ha destacado como diseñador para afiches de los cineastas Pedro Almodóvar, Fernando Trueba y Alex de la Iglesia, así como para la agrupación punk española Las Nancy Rubias. Su trabajo más recordado es el disco **Artaud**, de Pescado Rabioso. Inspirado en la vida y obra del escritor francés, Luis Alberto Spinetta graba un disco prácticamente solista que ensobra en un sobre amorfo, queriendo escapar a la paradoja que significaba encerrar un disco en un envase cuadrado. Gatti siguió las pautas del boceto que le enviara Spinetta y así produjo un disco-objeto que no encajaba en ninguna batea. Actualmente es imposible encontrar una tapa original de **Artaud** (Spinetta la llamaba la “*deformé*”) sin las puntas ajadas. Su más reciente trabajo, titulado **Un mañana** (2008), también sigue las pautas de diseño de **Artaud**, con un sobre de cartón en forma de paralelogramo romboide. La idea es del diseñador estrella actual de la Argentina: Alejandro Ros. “*Dentro de la gráfica existe un fenómeno de tendencias, de modas. Se usa tal cosa y todo el mundo hace lo mismo. Hay una especie de estética globalizada, por la información y todo eso*”, sostiene con acierto Gatti. Sin embargo, él mismo no pudo escapar a los modelos gráficos vigentes en su

momento. Pasó por una estética Roger Dean (**Humanos**, de Pastoral, **Crisálida**, de Espíritu), una estética Hipgnosis (el disco homónimo de **La máquina de hacer pájaros**), una estética Folk-hippie y otra Dave Roe (**Confesiones de invierno**, **Pequeñas anécdotas sobre las instituciones**, de Sui Generis), a lo que se le deben sumar otras tendencias donde solapa de forma confusa la originalidad del diseño con la corriente musical. Esto también habla de que a muchos músicos no es sencillo convencerlos de escapar a moldes preestablecidos. En Argentina, además, el diseño -al igual que la música- es particularmente epigonal, cuando no directamente plagiado de los originales, haciéndolo pasar por “homena-

je” o “tributo”. Ejemplos: el disco homónimo de **Claudio Gabis** (copia de **Benefit**, de Jethro Tull); **11 episodios sinfónicos**, de Gustavo Cerati (copia de **Earthling**, de David Bowie); **Gata de noche**, de Vox Dei (un híbrido entre la iconografía de Scorpions, Jethro Tull, Styx y Rush); **Yo te avisé**, de los Fabulosos Cadillacs y **Los intocables**, de Los intocables (copias ambos de **The Specials**, íd.); **Alta suciedad**, de Andrés Calamaro (copia de **Baby Stop Crying**, de Bob Dylan); **Locura**, de Virus (copia de **So Red the Rose**, de Arcadia), entre muchos otros. ■

1) Una década más tarde, algunos nombres de empresas vinculadas a la música también terminaban con una “ese” precedida por apóstrofe, como *Lulo’s*, *Oído’s*, y otros apelativos que marcaron una época y definen el escudo ante la censura de las dictaduras latinoamericanas. Es decir, todo aquello que se alejaba del “olor a pueblo” tenía más posibilidades de no ser objeto de persecución: no era lo mismo en la dictadura llamarse “El galpón”, “La peña popular” que “Dancing days” o “Dragon’s Dance”. Berch Rupenian, por ejemplo, era un ciudadano libre de sospecha que trabajaba “dentro del margen de la ley”.



Enfoque en primer plano, ángulo de toma, pose y gesto.

Baby Stop Crying, de Bob Dylan (1978) y *Alta suciedad*, de Andrés Calamaro (1997)



Los Estómagos. Los Estómagos.
Autor: **Rodolfo Fuentes**, 1987



El tiempo es veloz. David Lebon. Autor:
Luis Alberto Spinetta, 1982



Al fondo a la derecha. Fachos ago gó.
Autor: **Ignacio Alcuri**, 2008



Artaud. Pescado rabioso.
Autor: **Juan Oreste Gatti**, 1973

Algunos diseñadores, ilustradores y fotógrafos en el Río de la Plata:

URUGUAY

Ariel Severino (Ilustrador): Montevideo Blues, Limonada, Subterráneo III
Celmar Poumé (Ilustrador) (historietista, autor de "Tom Steel", "El corsario escarlata" y "Peter Colt", entre otros): Días de Blues (edición uruguaya, la edición argentina es de Juan Bernardo Arruabarena. También hay una versión pirata italiana)

Ruben Melogno (Ilustrador) (vocalista de Ovni 87, Psiglo y Genético): Psiglo (la "cabeza-logo")

Alfredo Testoni (Fotógrafo): Tótem (Corrupción), El Sindikato (Vuelve a tu país), Aldo

Oscar Prais (Diseñador): Los Moonlights

Oscar Abín "Gaucher" (Caricaturista, historietista): Los Mockers

Carlos Palleiro (Ilustrador): El sindikato (Sindikato II)

Tommy Lowy (Ilustrador): Sexteto electrónico moderno

Mario Marotta (Fotógrafo): Jaime Roos, Renzo Teflón, Los Tontos, Niquel, Trío Fattoruso, Jorge Galemire, Opa, Ácido, Polyester

Rodolfo Fuentes (Diseñador, Ilustrador, Fotógrafo): Almango, Los Estómagos, Quo Vadis, Niquel, Cuarteto de Nos, Alberto Wolf, Zero, Alvacast, Zafharoni, J.P. Beledo, Leo Maslíah, Jorge Nasser, Jorge Galemire, Samantha Navarro, Pecho e' Fierro

Marcelo Petitó (Historietista): Pecho e' Fierro

Gerardo Mantero (Artista visual): Baldío, Jorge Galemire

Marcelo Barreiro (Diseñador): Los Vidrios

Leonardo Baroncini (Baterista de Los Tontos): Los Tontos

Ricardo Yates (Ilustrador): "Rock 4", Los Champions, Jorge Galemire, Sankuokai

Santiago Tavella (Artista visual y bajista del Cuarteto de nos): Cuarteto de Nos

Martín Vergés (Artista visual): Buenos Muchachos

Fidel Sclavo (Diseñador, Ilustrador): Eduardo Darnauchans, Esteban Klisich

Oscar Larroca (Artista visual): La Tabaré Riverock Banda, Pollo Píriz

Samantha Navarro (Cantante): Samantha Navarro

Martín Albanell (Artista visual): La Saga

Santiago Guidotti: Sórdromo

Daniel Turcatti (Historietista, ilustrador): Chicos eléctricos, Motosierra, Sórdromo

Maldito Rodríguez (Agencia): Eté & Los Problems

Marcelo Isarrualde (Fotógrafo): Tabaré Riverock Banda, Los Traidores, Zero

Gastón Izaguirre (Artista visual): Notevagustar

Ignacio Alcuri (Diseñador): Fachos Agogó

ARGENTINA

Juan Bernardo Arruabarena: Tótem, Mateo, Opus Alfa, Los Killers, Sexteto Electrónico Moderno, Zócalo (este diseñador trabajaba para el sello Trova de Argentina, y fue responsable fundamentalmente de la imagen gráfica de Le Luthiers. En Uruguay, fue una especie de director de arte del sello uruguayo "De la planta").

Luis Alberto Spinetta: Almendra, David Lebon

Carlos Jones: Polifemo

Daniel Melgarejo: Virus

Emilio del Guercio (bajista de Almendra y de Aquelarre): Aquelarre

Carlos Gustavo Spinetta, Jorge Gonzalo Vizñovezky: Pescado Rabioso

Juan Espósito (baterista de El Reloj): El Reloj

Cristóbal Reinoso (Crist): La máquina de hacer pájaros

Carlos Loiseau (Caloi): Divididos

Alberto Brócoli: Tantor

Ricardo "Rocambole" Cohen: La cofradía de la flor solar, Patricio Rey y Los redondos, Skay, Miguel Cantilo, Ataque 77.

Daniel Bucciarelli: Patricio Rey y Los redondos, La Renga

Alito Leoneli: Pez

Renata Schussheim: Charly García

Ponieman/Murlender: Charly García

Uberto Sagramoso: Charly García

Alfi Baldo: Charly García, Hilda Lizarazu, Los Enanitos Verdes

Lorena Marazzi: Charly García, Alfredo Casero

Daniel Trajtenberg: Rata Blanca, Leviatán, Devenir, Alacrán, Malón

Kike Sanzol (baterista de M.I.A.): M.I.A.

Luis Scafati (Fati): Juan Carlos Baglietto

Liliana Isenstein: David Lebon

Ezequiel Black: Miranda!, Celeste Carballo, Jaime Sin Tierra, Bicicletas, Los Álamos

Alejandro Ros: Juana Molina, Babasónicos, Bersuit, Gustavo Cerati, Divididos, Las Pelotas, Soda Stereo, Luis A. Spinetta

Sergio Pérez Fernández: Luis Alberto Spinetta, Andrés Calamaro, Fito Páez, Almendra, David Lebon, Raúl Porchetto, Rubén Goldín, Illya Kuryaki, Enanitos Verdes, Celeste Carballo, Sandra Mihanovich.

Con Ricardo "Rocambole" Cohen

(reportaje tomado de www.desdeabajoweb.com.ar/artes.htm)

Periodista- ¿Cualquier material sirve para hacer un diseño?

Rocambole - Sí, no hay límites, en eso entra a participar las situaciones del arte plástico actual. Cuando salen los primeros discos de Los Redondos, se hicieron con el dinero que se había juntado en algunos shows, que no era mucho. A partir de la segunda tapa, cuando Los Redondos se transforman en un fenómeno de masas y disponen de mayor cantidad de presupuesto, pude trabajar con tintas y acuarelas. Con **Luzbelito** ya me dieron carta libre para que hiciera lo que quisiera. En un momento dado hablamos de hacer una tapa que fuera hecha con una tapa de empanada y se podía haber hecho, ya no había límites para la realización.

¿Pero la búsqueda de originalidad no lleva a un excesivo interés en el diseño y a que muchas veces las tapas pierdan su funcionalidad y se hagan más complejas?

Es una consecuencia lógica. Ahora impera un poco la idea de que la tapa de cartón es de grupo independiente, o de grupo que tiende a una cierta alternativa. En este caso también Los Redondos fueron un poco los pioneros. Pero hay que dejar que el fenómeno decante. Cuando me dieron vía libre para la tapa de **Luzbelito**, yo quería hacer un álbum pequeño como los que venían en los discos de pasta de música clásica. Adelante iba a estar la imagen de una pequeña escultura que hice, transformada luego en holograma. Pero en ese momento acá no había tecnología para hacerlo. Había que llevar la esculturita a Estados Unidos, sacarle la foto allá con rayo láser, y el dilema era que ellos se quedaban con lo que vendría a ser el negativo. No disponías tan libremente de la imagen, entonces la idea se abandonó. En **El último bondi a Finisterre**, la primera maqueta que hice era de aluminio. Fui al taller de un amigo



Patricio Rey y los Redonditos de Ricota. "Bang! Estás liquidado", 1989.

que hace chasis de equipos de audio, la cortamos, la estampamos y quedó bien. Pensamos en hacerla en serie así, pero lo que pasa es que el aluminio es un material crítico y no nos aseguraban tener la cantidad necesaria en los momentos en los que iba a salir el disco. Era bastante complicado, pero hubiera sido posible también.

¿Tener el presupuesto libre llevaba a pensar en todas estas cosas que de otro modo quizás no se te ocurrirían?

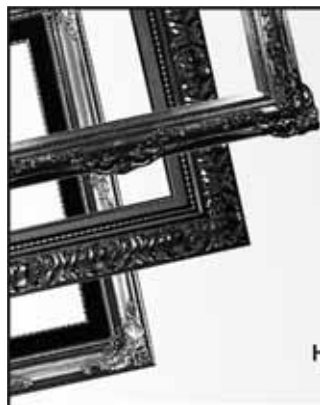
Sí, lo que pasa que no porque tenga presupuesto abierto puedo gastar más de lo que tiene que valer la tapa para que el disco pueda ser vendido. "Presupuesto abierto" quiere decir que puedo gastar entre uno y dos pesos, que tiene que ser posible y tiene que ser tecnológicamente fácil de realizar. El diseñador, sobre todo el diseñador de *packaging* tiene que pensar también en las formas tecnológicas de producción.

El músico argentino Gabriel "Gabo" Ferro lleva al plano literal aquello de "La canción es la misma" en el diseño gráfico de la portada de **Todo lo sólido se desvanece en el aire** (2006). En una carátula desprovista de toda imagen, el músico publica un texto donde expone su crítica visión acerca de los aderezos extramusicales: "¿Qué nos hizo perder de vista que -si bien las acompañan más o menos sinceramente dependiendo de cada caso- la imaginaria, las agencias, los medios masivos de difusión y comunicación, los productores full time, los diseños gráficos, los sponsors y las compañías discográficas hacen los discos pero no las canciones? ¿Por qué algunos músicos se representan en imágenes antes de imaginarse su mejor canción? ¿Qué nos

A mediados del siglo XIX Marx y Engels advierten los efectos desmedidos que las leyes del mercado moderno y la producción capitalista ejercen sobre la cultura asemejándolos a un fluido que intrínsecamente todo lo que alguna vez resultó firme. Este fluido tiene espacio y tiempo, tiene historia. Lo líquido es inabundante, no se compromete al espacio ni al tiempo. Para hacer música en algún momento se necesitó al músico, a la mejor melodía que pudiera cruzarse y a la mejor letra que pudiera escribirse. Hoy, en general, estos elementos ya no son indispensables para que se considere un repertorio ni se haga un disco. ¿Qué nos hizo perder de vista que - si bien las acompañan más o menos sinceramente dependiendo de cada caso - la imaginaria, las agencias, los medios masivos de difusión y comunicación, los productores full time, los diseños gráficos, los sponsors y las compañías discográficas hacen los discos pero no las canciones? ¿Por qué algunos músicos se representan en imágenes antes de imaginarse su mejor canción? ¿Qué nos lleva a pensar en fotografías o en dibujos como una cuestión obligatoria para un disco? Se ha establecido un período de producción que apunta a instalar por un determinado período de tiempo un solo arte, una sola imagen, plástica, una sola música, en definitiva, una sola canción que lejos de resultar democráticamente, resulta unificador de identidades. Que no se confunda lo fundamental con lo accesorio. Un disco son canciones; un disco es música. Lo demás es agua que se evapora en el aire.

lleva a pensar en fotografías o en dibujos como en una cuestión obligatoria para un disco?"

Si bien es cierto que lo que debe prevalecer en toda obra es el contenido expresivo último, no es menos cierto que somos una civilización que se construye a través de la información que recoge la retina. Manifiestos como el de Gabo Ferro olvidan que no pocos escuchas accedieron a un grupo musical a través de las ilustraciones de las carátulas de discos; y hasta resulta difícil -por ejemplo- divorciar la música de Yes de las tapas realizadas por Roger Dean. No obstante, se puede rescatar de Gabo Ferro la sinceridad y la indeclinable intención de escapar a las reglas introducidas por el mercado en beneficio del mero consumo y en desmedro de los contenidos.



Marquería de arte

Trabajos profesionales

- marcos dorados a la hoja
- bastidores entelados a medida
- todo tipo de molduras
- adaptaciones de marcos antiguos
- servicio de instalación en exposiciones

Horario continuo de 8 a 19 horas - Pablo de María 912, casi Lauro Müller - Tel: 410.47.78
E-mail: marqueriadearte@hotmail.com



Paris: Nouvelle capitale de l'art?

A pesar de los dictados de la globalización y en plena apoteosis de discursos que colocan el énfasis en la historicidad del arte, París podría hacerse del lugar que perdió luego de la Segunda Guerra Mundial. En el preludio del siglo XXI y en pleno crepúsculo de las ideas, podríamos asistir a un nuevo renacimiento del “centro mundial del arte”, si bien radicalmente distinto del que “la ciudad luz” supo vanagloriarse antaño. En museos, fundaciones, instituciones culturales y galerías de la capital francesa se puede observar un lento desgaste de los absolutismos fundados en el supuesto agotamiento de la estética y en la crisis de los metarrelatos.

| Oscar Larroca - (desde París)

La anunciada defunción del arte se estaba decretando a expensas de la glorificación del kitsch y a la actitud de quienes sostienen que el mundo es un desastre y que la mejor manera de enfrentarse a ello es a través del nihilismo duro: el dismantelar todo. Ese “todo” suponía, entre otras cosas, matar a la “pintura de caballete” debido a sus implicancias ideológicas con un “mundo esclerosado”. Sin embargo, bastante más rápido de lo que auguraba Donald Kuspit en *El fin del Arte* (1) y dejando en evidencia un basamento teórico endeble, en Francia se percibe un gradual abandono de los estereotipos que sofocaban a las artes visuales. No pocos artistas han regresado a los formatos tradicionales (entendiendo por “tradicionales” la inter-

vención con pigmentos sobre un plano bidimensional dado y al modelado de materiales en tres dimensiones). Así, dismantelan (¿momentáneamente?) la acepción más negativa del término “tradicional”: aquella que condenaba a un espacio pretérito –y por tanto anacrónico– la pintura o la escultura de un artista vivo. Hasta ayer mismo, ese artista era denunciado como un hacedor referencial, decrépito; lo cual nos puede llevar a pensar, a priori, que estamos ante una contradicción insoluble. Sin embargo, siempre hay salvoconductos para algunas afirmaciones cuya polisemia le cae como anillo al dedo a los cínicos que no se

embanderaron en espacios estancos (2). Oportunismo o no, estos virajes para ubicarse en “el lado correcto de la historia” demuestran una reconfiguración de las relaciones entre espacios del arte cuyas identidades no podían categorizarse desde un apartheid simbólico basado en función del divorcio entre oficio e idea. Desde otro enfoque, es temprano para responder a los procedimientos que llevan la producción a un espacio antes repudiado, pero como la única certidumbre es la imposibilidad de una definición sobre los términos, quizá podamos especular con el agotamiento de algunas prácticas

Foto: **Amanda: adicta a los diamantes**. David LaChapelle. Fotografía color, 1997

Explanada delantera del Centro Georges Pompidou.
© Oscar Larroca (8/abril/2009)

mercantiles, cierto sedentarismo de los argumentos, la vaporosidad de discursos laudatorios que terminaron por solventar una específica retahíla de categorías y una saturación del gusto que tendía a aligerar el arte de su actitud auténticamente transgresora y corrosiva.

Sin entrar en un exhaustivo análisis, podemos examinar algunas de las razones anteriormente enunciadas.

1) La ausencia de compromiso.

Los artistas contemporáneos se adherían a la necesidad post-dada de concebir obras a contracorriente de la tradición adocendada, pero al mismo tiempo habían despolitizado conceptualmente su producción, restándole contenido crítico y toda fuerza subversiva. El arte contemporáneo había dejado de ser cáustico como lo fueron las vanguardias de principios del siglo XX para convertirse en un arte cínico y declamatorio que apenas representaba a sus autores. Es decir, la ausencia de compromiso y la ulterior despolitización (3) es análoga –desde mi punto de vista– a la ausencia de fidelidad para con las necesidades expresivas más profundas.

2) El desfasaje histórico.

A pesar de lo antedicho, algunos artistas especulaban con que su lenguaje era tan revolucionario que se necesitaban años para que el público reconociera su importancia. Un argumento histórico valedero y aplicable a conocidas diferencias socioculturales. En el siglo XXI empero, el público faltó a la cita: todavía se le hace difícil al espectador asimilar la obra de Malevitch, o de Beuys –por ejemplo–, producidas hace décadas. Esto no significa desacreditar algunas de sus excelentes obras, pero como la filosofía de mercado es una sola (pragmatismo puro y duro), los museos que se autogestionan con la venta de sus entradas, han optado por exhibir obras en apariencia “digeribles”. Las retrospectivas antológicas de Alexander Calder, Asger Jorn y Wasily Kandinsky en el Centro Pompidou (si bien funcionan dentro de los discursos vanguardistas), son un ejemplo de ello (4). Mientras tanto, en la explanada de este centro cultural podía



verse una numerosa cantidad de público alentando y participando de las acciones de un pintor callejero (5). Una escena que contrastaba con el vacío de la sala donde estaba expuesto el urinario de Duchamp (¿comprensión del chiste?; ¿saturación o apatía de un público anclado en el modernismo?).

3) La modificación permanente de las etiquetas.

En los últimos tiempos, una misma obra (por ejemplo, “La antesala” de Equipo crónica) podía reproducirse en un libro sobre realismo mágico, en otro sobre figuración narrativa y en un tercero sobre fotorrealismo, según la interpretación bascular de las instituciones mediadoras. La “institución arte” fue modificando la orientación de su discurso mediante retruécanos varios y a través del vaciado permanente de las etiquetas (anteayer, esta u otra corriente; ayer, su sepelio; hoy, su reencarnación bajo las mismas grifas u otras nuevas). Debido a estas ambigüedades (que no rectificaciones), es dable suponer que la autoridad de la prédica apegada históricamente al estilo y acordada desde la institución desde la cual se emite (Bourdieu), comenzó a erosionarse. Otros artistas ya comenzaron a abdicar de la etiqueta de “conceptuales”. La prueba de ello es que desean presentarse –a modo de ejemplo– como escultores. En efecto, un libro de reciente aparición, titulado **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine** (6), recoge la obra de aquellos artistas que produjeron su obra en un momento en que la palabra “escultor” era un descalificativo.

4) La pérdida de la capacidad de entretener.

Para Manuel Espínola Gómez, algunas de las “obras no tradicionales” que se producen actualmente carecen de la “capacidad de entretener”: (...) *“Esa es otra cosa que una obra no puede descuidar: el entretenimiento vital, profundo: entretenerse. Es decir, que le cueste al hombre desprenderse de la obra que en ese momento está contemplando, porque ella continúa irradiando una atmósfera misteriosísima que despierta en uno todo un juego de intrigas, de apetencias cognoscitivas, un deseo inquisitivo riguroso.”* La observación de Espínola Gómez –de quien no se puede afirmar en absoluto que rendía tributo a una mirada anciana– seguramente no era demasiado original ni intransferible. De cualquier modo, los intentos festivos que se podían ver en las grandes instituciones mediadoras comenzaron a desaparecer antes de lo previsto: ya no hay demasiado lugar para el ingenio superficial del chiste pop o el bricolage.

Todo este cambio de estrategias obedece a un escenario saturado en un mundo ávido por recuperar la imagen. (Un observador atento podría preguntarse por qué esta necesidad en un mundo donde la imagen –a través de los medios– ha asumido un protagonismo casi indigesto. La respuesta quizá tenga que ver precisamente con eso, aunque las razones exceden el alcance de esta nota.) Por contraste, aún es temprano también para pensar que el nuevo escenario ha roto radicalmente con la tradición sacralizadora de las instituciones; hacerlo significaría subestimar la habilidad con que

el sistema de convenciones logra reacomodarse. Habrá tiempo de saber si estos comportamientos operan como una mordaza que aborta la sana combustión entre las diferencias, o si este nuevo gesto, en lugar de "re-admitir", no significa otra cosa que una vuelta de tuerca del "todo vale" para neutralizar el ademán irreverente de la legítima pintura. Como se ve, el auténtico debate no es de opinión, sino que continúa siendo un debate de poderes. Estos reparos pueden ser útiles para invitar a una reflexión sobre estos nuevos mapas y antinomias a la luz de una nueva filosofía de mercado (7), aunque, al fin y al cabo, estas revisiones ofician como el ágora necesaria para ejercer la comunicación del pensamiento. Ahora, ¿cómo observan este reposicionamiento aquellos artistas obstinados que pintaban sin el apremio por saldar la obligada deuda con "la novedad"? El teórico español Fernando Castro Flórez responde que *"Hay artistas que son gente honesta, que han aguantado de manera vergonzante que se les ignorara e insultara simplemente por ser coherentes y continuar pintando. El tren del 'retorno esplendoroso de la pintura' no*

va a parar en la estación de estos pintores. Veremos como se apuesta por los últimos en aparecer que cumplirán bíblicamente con ser los primeros. Pero a los "de siempre" no les van a hacer ni puto caso."

Las instalaciones y las performances, afortunadamente, se siguen realizando, dado que no es cuestión de "esto o aquello". Algunas, con excelente nivel, sin descuidar en absoluto la factura propia de un arte conceptual del primer mundo, producido con toda la tecnología al alcance de la mano. Sin embargo, durante abril del presente año, en París solo pudo verse una instalación (8) (al margen del acervo en exhibición rotativa del Centro Pompidou); y ésta, confinada dentro de una muestra colectiva en homenaje al cineasta Jacques Tati (9). Asimismo, es altamente probable que sobrevivan las obras conceptuales auténticas. Cuando digo "sobrevivan" es porque considero que –en cierto modo– renace la voluntad implícita de recuperar el diálogo horizontal con otras manifestaciones y de permanecer en el tiempo, quebrando, así, con otro de los mandamientos nihilistas del arte posmoderno: "serás efímero".



Omayra Sánchez fue una niña víctima del volcán Nevado del Ruiz durante la erupción que arrasó al pueblo de Armero, Colombia en 1985. Omayra estuvo tres días atrapada en el fango, con agua y restos de su propia casa. Tenía 13 años y durante el tiempo que se mantuvo atorada siempre estuvo encima de los cuerpos de sus familiares. Cuando los socorristas intentaron ayudarla, comprobaron que era imposible, ya que para sacarla necesitaban amputarle las piernas; sin embargo carecían de cirugía y podría fallecer. La otra opción era traer una moto-bomba que succionara el cada vez mayor fango en que estaba sumergida. La única máquina disponible estaba lejos del sitio, por lo que solo podían dejarla morir. La niña se mostró fuerte hasta el último momento de su vida, según los socorristas y periodistas que la rodearon. El fotógrafo Frank Fournier hizo una foto de Omayra que dio la vuelta al mundo y originó una controversia acerca de la indiferencia del gobierno colombiano respecto a las víctimas. La fotografía se publicó meses después de que la niña falleciera. Muchos ven en esta imagen de 1985 el comienzo de lo que hoy llamamos globalización, pues su agonía fue seguida en directo por las cámaras de televisión y retransmitida a todo el mundo.

Fotografía exhibida en la muestra 'Controversias, fotografía e historia' (ver reseña).

La pintura y la fotografía fueron las técnicas más destacadas en el comienzo de la primavera francesa. Algunas muestras:

"Controversias, fotografía e historia", es el título que lleva esta muestra fotográfica itinerante con un resumen de imágenes especialmente escogidas para demostrar que la transgresión no tiene fronteras y que los topes de tolerancia ante la imagen emulsionada varían de forma considerable en cada época. Cada una de esas fotos tiene su propia historia, desde su concepción hasta su publicación. Sus autores son artistas (Andrés Serrano, *"Piss Christ"*, 1987), fotógrafos (Garry Gross, *"Bruke Shields"*, 1975; Jock Sturges, *"Christina, Misty and Alisa"*, 1989), publicitarios (Oliverio Toscani, *"Kissing-nun"*, 1992), reporteros (Frank Fournier, *"Niña colombiana agonizante luego del alud desatado por el volcán Nevado del Ruiz"*, 1985), paparazis, voyeurs o individuos perversos (*"Anónimo testimonio gráfico de las torturas a los prisioneros de Abu Graib, en Irak"*, 2004). Se pueden ver fotos de propaganda retocadas por las necesidades de una causa, tirajes considerados pornográficos, blasfemos, irrespetuosos o xenófobos, con causas judiciales abiertas. La colectiva comprende un total de ochenta originales que colocan sobre la mesa algunas conocidas interrogantes: ¿puede mostrarse todo?, ¿es la imagen inocente, o es el contemplador que vuelca sobre la figura impresa todo su mundo interior?, ¿se pueden aceptar todas las provocaciones?, ¿la tolerancia es ilimitada? La muestra se exhibió en la Biblioteca Nacional de Francia (con entrada prohibida a menores de 16 años) hasta el 24 de mayo.

"Retrospectiva de David LaChapelle".

Se trata de una muestra de más de doscientas fotografías reunidas por primera vez en Francia de este fotógrafo y videísta estadounidense (Estados Unidos, 1963). Hizo videoclips para The Dandy Warhols, Moby, Enrique Iglesias, Elton John, Christina Aguilera, Avril Lavigne, No Doubt, Britney Spears, Norah Jones, Robbie Williams y Amy Winehouse, entre otros. Vinculado a la publicidad y al retrato de moda, este artista trabaja con una materia que conoce profundamente, de modo tal que su obra abre las puertas a la más eficaz ironía y al más corrosivo sarcasmo evidenciando los contrastes de una sociedad enferma. La crítica especializada lo presenta como *"El rey del porno chic y del glamour kitsch"*, pero considero que LaChapelle es bastante



Deluge. Serie de David LaChapelle. Fotografías color, 2006-2007.

más que el tributario de una corona frívola: posee una filosa mirada, entre la misericordia y la denuncia, que trasciende toda lectura epidérmica. De producción y oficio prodigiosos, esta muestra comprende trece series: **Deluge**, una serie que exuda poesía con seres humanos que flotan debajo del agua y que evocan un estado de suspensión tan cercano a la vida como a la muerte; **Heaven to Hell**, que toma el nombre del último libro editado por Taschen y que reúne las series *LaChapelle Land* (1996) y *Hotel LaChapelle* (1999); **Meditation**, donde evoca la figura de Cristo (*Jesus is my Home boy* y *What will you wear when you are dead*); **Recollections in America**, constituida por originales escenas domésticas; **Accumulation**, una mirada mordaz sobre la sociedad de consumo; **Destruction & desastre**, una serie de visiones apocalípticas sobre la muerte (lujosos autos chocados) y la indiferencia de "los otros" (las apariencias mantenidas por encima del drama); **Dream evoques Surrealism**, con trabajos de una dimensión onírica y fantástica; **Plastic People**, donde el maquillaje facial y las joyas cubren la carne y paralizan el flujo sanguíneo de sus escuálidas modelos; **Excess**, una reinterpretación del glamour a través de exhibicionismos varios; **Consumption**, sinónimo en lengua

inglesa de "consumación", es la apoteosis y el contraste de una sociedad occidental perdida por el consumo de bienes; **Star System**, el narcisismo y el exhibicionismo (de nuevo) de las estrellas de la moda y la música; **Pop after Pop** recrea y dialoga con la iconografía de James Rosenquist, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Allen Jones, Richard Hamilton, Wayne Thiebaud y, naturalmente, Andy Warhol; **Auguries of innocence** (en referencia a un poema de William Blake), enormes murales inspirados en los frescos de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina e instalados de forma escenográfica. Se exhibió en el Palacio de la Moneda de París, hasta el 31 de mayo.

"Giorgio de Chirico: la fábrica de sueños". El Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París dedicó una exposición retrospectiva a Giorgio de Chirico, uno de los principales artistas del siglo XX cuya obra no se exponía en París desde el año 1983 (Centro Georges Pompidou). Se exhibió del 13 de febrero al 24 de mayo.

"Retrospectiva Andy Warhol". Al visitante le reciben veinte Marilys como la percibió el artista emblemático del pop art en 1962, una Elizabeth Taylor plateada de 1963 y una "Red Jackie" (Kennedy) de

1964, que preceden al monumental "Mao", enfrentado -o reflejado- en el travestido de "Ladies and Gentleman" (1975). Sólo una vez antes se habían expuestos estos retratos de modo retrospectivo, y fueron los cincuenta reunidos en el Whitney Museum de New York, en 1979, lo que hace que las ciento treinta obras presentadas en el Grand Palais hasta el 13 de julio convoquen a una cita única.

En el Centro Georges Pompidou se pudieron ver las siguientes muestras: el escultor **Alexander Calder** en una exposición antológica titulada **Les années parisiennes, 1926-1933** (del 18 de marzo al 20 de junio de 2009); una retrospectiva completa del pintor **Wasily Kandinsky** (del 8 de abril al 10 de agosto 2009) con obras del acervo del Pompidou, the Städtische Galerie en Lenbachhaus de Munich y el Guggenheim de New York, además de otras colecciones particulares; y una muestra individual de uno de los integrantes del Cobra, el pintor **Asger Jorn**, de quien no se exhibía su obra en París desde 1978 (del 11 de febrero al 11 de mayo de 2009).

Beatriz Milhazes. En el marco del año de "Francia en Brasil" (10), la pintora carioca Beatriz Milhazes (Río de Janeiro, 1960)



LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

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

Descuentos especiales

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



Deluge (fragmento de la sub-serie "Awakened"). Serie de David LaChapelle. Fotografías color, 2006.



Xenon for Paris. Proyección de Jenny Holzer sobre la Pirámide del Louvre. 9 y 10 de abril de 2009.

invierte los términos del homenaje brasileño y expone en la Fondation Cartier por l'Art Contemporain de París. Considerada "la nueva Tarsila do Amaral" (un pesado galardón que solo será homologado con el transcurrir del tiempo) la artista se dio a conocer en la escena artística brasileña en la década de 1980. Sus pinturas parecen dialogar con los ornamentos barrocos de su Brasil natal, pero también con aquellos artistas para quienes la superficie pictórica funciona a modo de pentagrama abstracto (Mondrian, Kupka), donde las formas orgánicas y la superposición de líneas rectas ofrecen no solo intensidad visual sino un patrón de movimiento. Los arabescos geométricos de Milhazes, que van del fucsia al oro, se aproximan a paisajes tropicales, donde una exuberante vegetación lo ocupa todo. Son lienzos de gran escala (algunas obras tienen cuatro metros de altura) que funcionan como collages que desmienten, en principio, toda connotación decorativa. Sin embargo, el interés que despierta el conjunto de la obra (a una distancia prudente que permite abarcar el cuadro entero) se disipa ligeramente una vez que nos acercamos a la misma. La muestra se expuso hasta el 21 de Junio, en la Fundación Cartier.

"Eros vinyls: historia del erotismo a través de 60 años de vinilos".

Una selección de ciento veinte portadas de discos long plays emblemáticos dentro de este tema ("Electric Ladyland" de Hendrix, el "Virgin Killer", de Scorpions, el fonograma homónimo de Blind Faith, entre otros). Va hasta el 9 de octubre en el Museo del Erotismo.

Como dato vinculado a la historia de la arquitectura moderna de París, el 29 de marzo pasado cumplió veinte años la **pirámide del Louvre**, del arquitecto chino Leoh Ming Pei (1917-); una obra compuesta por seiscientos sesenta y seis rombos traslúcidos. Coloquios, conciertos, proyecciones luminosas, conferencias, publicaciones, muestras de cine y paseos nocturnos musicales se llevaron a cabo durante el pasado mes de abril para rendir tributo a esta enfática (y todavía no totalmente asumida por los parisinos) estructura de vidrio. ■

- 1) **El fin del arte.** Donald Kuspit. Akal/Arte contemporáneo. Madrid, 2004
- 2) Damien Hirst le dijo a Dinos Chapman luego de ganar el premio Turner: "Try to define the art is harder than keep a fart in a basket" ("Intentar definir el arte es más difícil que retener un pedo en un canasto").
- 3) Algunas obras de arte, no habiendo alcanzado su

objetivo (político directo), valen por su testimonio y su hechura (político indirecto).

- 4) **Alexander Calder, Les années parisiennes (The Parisian years), 1926-1933** (18 de marzo al 20 de junio de 2009), **Wasily Kandinsky** (8 de abril al 10 de agosto 2009), **Asger Jorn** (11 de febrero al 11 de mayo de 2009).
- 5) Mezcla de acróbata y pintor, este artista (¿amateur, aficionado?) pintó un retrato sobre una superficie negra. Como si de una intervención involuntaria se tratara, unas trescientas personas festejaban cada uno de sus movimientos mientras el individuo ejecutaba esa acción (8/IV/09, en la explanada delantera del Centro Georges Pompidou)
- 6) **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine.** Nadine Coleno, Alain Monvoisin. Editions du Regard, París, 2009.
- 7) A decir verdad, un cambio en las estrategias de consumo.
- 8) La cartelera de las revistas de arte especializadas (**Beaux Arts, Connaissance des arts**) o del "Pariscope" (guía semanal con la grilla completa de todos los espectáculos) deja constancia de lo expuesto.
- 9) **"Jacques Tati, dos tiempos, tres movimientos".** Un ciclo homenaje en la Cinemateca Francesa acompañado de una exposición de diferentes obras artísticas que plásticamente y filosóficamente estarían cerca del universo de Tati: Saul Steinberg, Robert Doisneau, Raoul Dufy, César, mobiliario de Charlotte Perriand y una instalación de Dan Graham (del 8 de abril al 2 de agosto en el Museo del Cine de Cinemateca Francesa).
- 10) Francia y Brasil mantienen, desde hace décadas, un interés recíproco por sus respectivas culturas (ese interés es mayor, asimismo, desde el país galo hacia el gigante latinoamericano).

impresora
CONTINENTAL

Calidad, tecnología y servicio de una familia gráfica.

GAOR SA - Alejandro Gallinal 2008 - C.P. 11400 - Montevideo
Tel.: 613.4079* - www.gaorsa.com / mail: gaorsa@gaorsa.com



Ernst Gombrich

(1909-2001)

El pasado 30 de marzo se cumplieron cien años del nacimiento de Sir Ernst Hans Josef Gombrich, una de las principales personalidades vinculadas a la teoría e historia del arte del siglo XX. Tomando la efeméride como excusa, las “grafías” de este número recorren algunas de sus principales obras y ponen en el tapete de la discusión la vigencia de leer a este sólido conservador de la memoria en los tiempos de la liquidez extrema.

Ernst Gombrich en Munich, en 1988. Foto de Gabor Ferencz.

El caballero, el mapa y la cápsula del tiempo

“Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas (...)”

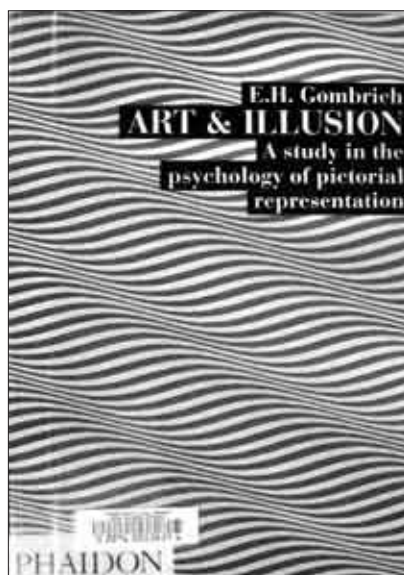
Jorge Luis Borges. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius

Verónica **Panella**

Herederero del movimiento alemán “Kunstwissenschaft” (literalmente “ciencia del arte”), influenciado por la teorías filosóficas de Popper, quien fuera su contemporáneo y amigo, Ernst Gombrich rechazaba la historia del arte como un saber estanco, aislado de otras áreas de conocimiento, o como la mera enumeración de maestros y estilos derivados de un intangible “espíritu de época”. Sus clases de Renacimiento en el Instituto Warburg de Londres, donde trabaja desde su exilio austríaco en 1936 hasta su retiro en 1976 son coherentes a esta búsqueda de totalidad, “yo no enseñaba a ‘historiadores de arte’, sino a historiadores que estaban estudiando la civilización renacentista (...) di clases sobre los Médicis, el Neoplatonismo,

Vasari, la astrología...” Parte del encanto del autor, del acento de verosimilitud que transmite su obra, incluso en los pasajes más abstractos, radica precisamente en su capacidad de convertir las experiencias de vida en piezas fundamentales de su “equipamiento mental”, traducido esto a las variadas herramientas intelectuales a las que echará mano cuando desarrolle el análisis de sus principales temas. Es así que el joven vienés, observador atento a los ricos detalles arquitectónicos de su ciudad, está preparando el acervo visual del erudito analista de las artes decorativas, el novel egresado en artes que colabora con el psicoanalista Ernst Kris en una inédita historia de la caricatura (absorbe las teorías freudianas junto con el interés por diversas

formas de representación) y el escucha y traductor de programas radiales alemanes, contratado por la BBC durante la Segunda Guerra prefigura al historiador interesado por los problemas reales de la percepción. “Vivimos en un mundo de significados” afirma el autor, y apuntando a ese sentido, cada obra representa un intento de acercarnos al paraíso perdido de la comprensión, a la génesis de la creación desde dos lugares privilegiados y por lo tanto complejos: la búsqueda de los secretos de la representación primordial y los significados de la forma. Con la tenacidad del cartógrafo consignando nuevas tierras, casi obsesivamente analiza registros tan diversos como la ornamentación, el humor gráfico (la selección de dibujos humorísticos utilizada



para reforzar los conceptos de diferentes artículos son un placer en sí misma), la fotografía, el cartel publicitario o el garabato, mostrando en esta tarea el deleite de quien sabe que se enfrenta a una desafío sin fin. Jugando con la metáfora el mapa (forma de representación también atendida en sus trabajos) la presente selección, personal, arbitraria y parcial como lo son todas, se orienta menos al ordenamiento cronológico que al temático, de forma tal que delimitaremos en primer lugar los contornos generales (*La historia del arte, Gombrich esencial*), seguidamente daremos cuenta de los accidentes, formaciones y promontorios que sintetizan la complejidad del pensamiento del autor (*Arte e Ilusión, El Sentido del Orden, El significado de las imágenes*) y por último nos encontraremos con las referencias, consignadas en selecciones de análisis puntuales (*Meditaciones sobre un caballo de juguete, Temas de nuestro tiempo*).

En sus notas autobiográficas, el autor hace un paralelismo entre su famosa historia del arte, y una "cápsula de tiempo" que conserva intacto su contenido durante generaciones, y es que el tiempo ocupa un lugar fundamental en la obra de Gombrich, siendo quizás su principal atractivo la invitación al ejercicio de la demora, tan devaluado en tiempos de saberes "light". La solidez y la coherencia que emanan sus escritos contrasta con la dilución de pensamiento de la que hacen gala muchos de los portavoces actuales del arte a los que les vendría bien sentarse un rato con un libro de Gombrich que los ayude a exorcizar tanto discurso hueco y a tomar conciencia de la propia estrechez de miras. "Si la 'historia del arte' es una de esas cápsulas, su inesperada popularidad parece demostrar que incluso hoy en día los lectores desean mantener el contacto con el pasado, el suyo propio y el del arte"⁶.

La historia del arte.

Contada por Ernst Gombrich.

Editorial Sudamericana. Bs.As. 2004. 688 pp.

De referencia ineludible al abordar la producción bibliográfica de Gombrich, es la única de las obras que ocupan estas recensiones que entraría dentro del concepto de "éxito editorial", al menos en lo que atañe a publicaciones académicas y es la principal causa del conocimiento masivo de la existencia del pensador. Redactada, según sus palabras, para otro público y otra época, donde el conocimiento del arte "no era exclusividad de unas minorías sino parte del equipamiento mental de los jóvenes de clase media", el encanto de la narración mantiene, sin embargo plena vigencia. Intentar determinar este atractivo implica atender a múltiples variables sumadas a cierto componente de subjetividad, pero podemos aventurar una respuesta en la equilibrada combinación entre el análisis formal de los procesos históricos (History) y la vívida cercanía del relato subjetivo (story) presente ya en las primeras palabras del libro dedicadas "... a todos aquellos que sienten la necesidad de una primera orientación en un terreno fascinante y extraño". La sencillez narrativa no implica abordaje superficial y es así que algunas de las preocupaciones teóricas que veremos desarrolladas en otras obras más específicas aparecen aquí perfiladas. Tal es el caso de la concepción "individualista" de los procesos artísticos que lleva a manifestar que "no existe realmente el Arte, tan solo hay artistas", ampliando la concepción de arte a las más diversas manifestaciones, a la vez que limita la "canonización" de la experiencia creativa: "no hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas en épocas y lugares diferentes,

y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe".

Gombrich esencial.

Textos escogidos sobre arte y cultura

Editorial Debate. Madrid, 1998. 624 pp.

Podemos hablar de *Gombrich esencial* como "un libro imposible". Nos habilita en primer lugar la opinión del propio historiador, "a ningún autor le gusta que le digan siquiera explícitamente que la mayoría de sus escritos no son esenciales", pero especialmente el juego de palabras se aplica por tratarse del único libro de la presente selección que no depende de la responsabilidad exclusiva de Gombrich sino al trabajo conjunto con su editor Richard Woodfield, encargado además del ordenamiento temático, nota introductoria y orientación bibliográfica. Con contenidos organizados con criterio circular, la obra inicia y termina a través de las experiencias del autor, personales en el capítulo introductorio dedicado a una reseña autobiográfica, y colectivas en el apartado final que recrea aspectos de la Viena cosmopolita y culturalmente fermental que actuó como alma máter del historiador. Cumpliendo doblemente el carácter de esencialidad que promete, acerca al lector a una excelente antología de los planteos más significativos de Gombrich (el análisis de la representación y la forma, la aplicación de teorías psicológicas a la percepción de las formas o la preocupación por el regreso al "primitivismo" artístico) pero sin ambicionar agotar los temas, recalcando su componente de parcialidad. Además de resultar imprescindible por suplir una carencia editorial y compendiar en un solo ejemplar aspectos fundamentales del autor, adiciona el interés de la visión del otro, en este caso del compilador, suerte de alter



ego que lleva a la realidad la preocupación constante de Gombrich al respecto de la (re)presentación y la visión individual de procesos y autores.

Arte e Ilusión.

Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica

Editorial Debate. Madrid, 1998. 386 pp.

Considerada por muchos analistas de la obra de Gombrich como su más importante legado al análisis de la representación en el arte, es el primer libro teórico de la presente selección concebido desde su origen como unidad. Si el ensayo que prefigura esta obra, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, nos deja en el umbral de la comprensión de la magia de la representación, intentando alcanzar el significado de la génesis de la creación de imágenes reconocibles, *Arte e Ilusión* llega más allá, formulando una pregunta que es inquietante en su sencillez: ¿qué es el estilo?, o quizás mejor aún, ¿Por qué encontramos históricamente variantes en los estilos de diferentes artistas?, ¿cuál es el cambio en la percepción de las imágenes que lleva a ver como artificios formas de representación como las egipcias?. Consciente de la imposibilidad de una respuesta totalizante y fundando las bases de una línea de trabajo que lo acompañará por los siguientes cuarenta años, Gombrich rechaza cualquier propuesta que suene determinista y cerrada a la vez que comprende que la tradicional enumeración de estilos y autores resulta insuficiente para un resultado satisfactorio de este nivel de abordaje, vacío este que conduce a nuevos métodos y estudios interdisciplinarios en los que el autor, lejos de encasillarse en una única teoría dominante, hace uso de una amplia gama de materiales psicológicos.

El sentido del orden

Estudio sobre la psicología de las artes decorativas

Editorial Debate. Madrid, 1999. 412 pp.

Junto con *Arte e Ilusión*, esta obra constituye el alcance de uno de los primeros "máximos" en la contribución teórica de Gombrich. Concebidas como teorías complementarias a pesar de los diez años que median entre ambas: si en la primera el énfasis se pone en la comprensión de los secretos de la representación, en *El Sentido del Orden* la atención recae en la forma "pura" del diseño. Reconociendo una pasión muy temprana por la ornamentación el autor recorre inicialmente el acervo visual familiar para continuar visitando diversas formas decorativas en miradas diversas que reúnen elementos del modernismo con láminas del arte japonés y objetos decorativos del rococó entre otros. Visualizando el tema como ilimitado, el autor parte de la base de que la búsqueda de orden y de sentido es inherente a la condición humana. Influenciado por las teorías de la gestalt, emergentes en la obra anterior, Gombrich reafirma su desconfianza en la "inocencia de la mirada". Sin desatender al encanto que supone el despliegue de ejemplos y referencias a la historia de la cultura que componen las dos primeras partes del libro, el eje de interés lo gana nuevamente la aplicación de herramientas psicológicas al estudio de la producción y percepción de las imágenes, siendo el espacio donde se percibe con más claridad la vocación de interdisciplinariedad en el trabajo del humanista. Podría decirse que el sentido del orden es el resultado de la humana conciencia de finitud, relacionada con la resistencia al cambio, "incluso en nuestra era de la rapidez, que desalienta todo conservadurismo, los ejemplos de este anhelo de continuidad son

demasiado numerosos como para poder especificarlos"

Los usos de las imágenes.

Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual

Fondo de Cultura Económica. México, 2003. 304 pp.

Continuando reflexiones planteadas en obras precedentes como *La imagen y el ojo*, Gombrich refuerza aquí la conciencia al respecto de la importancia del "lenguaje visual" dentro del mundo en que vivimos y la fuerza determinante de este bombardeo de imágenes en la aprehensión de la realidad para el mundo occidental. Aunque el punto de partida de la reflexión es la actualidad, dominada por el imperio visual de la televisión, el Itinerario elegido es sin embargo histórico, desarrollando características de la "demanda de imágenes" a través de diferentes períodos cronológicos. El libro recorre la evolución de las pinturas de los altares, la oferta y demanda de libros de iluminación góticos, el origen de los "cuadros para el hogar", pasando, como es habitual en el autor, por el abordaje de imágenes poco convencionales, como "el garabato" o los folletos explicativos ilustrados. La teoría a resolver en esta oportunidad se centra en la relación de dependencia y determinismo existente entre función y forma de la imagen. En palabras del autor "el aspecto formal elegido será aquel que cumpla con los requerimientos mínimos de la función". Podemos discutir la confirmación de esta tesis, pero es imposible negar que la energía estilística puesta en los conceptos resulta, como mínimo, seductora al abordar la lectura, especialmente si consideramos el afán constante de Gombrich en evitar los estereotipos deterministas, dentro de los que podemos incluir los suyos propios.

Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte.

Editorial Debate. Madrid, 1998. 248 pp.

¿Cómo amalgamar en una sola obra un ensayo que aborda las "raíces de la forma artística", una conferencia que se aproxima al psicoanálisis como herramienta a aplicar en teorizaciones sobre arte, una reseña duramente crítica a la "Historia Social del Arte" de Arnold Hauser y un artículo que estudia la función del trabajo de los caricaturistas a lo largo de la historia?. El aire de heterogeneidad que respira esta colección de trabajos realizados entre 1951 y 1962, refleja, hasta cierto punto, la aparente "dispersión" de saberes que caracteriza la producción de Gombrich, que como evidencia el presente seguimiento bibliográfico, concibió pocas de sus obras como proyectos unitarios desde un inicio. Sin embargo, entre el reclamo de una historia protagonizada por personas y no factores, la visión de las imágenes en cuanto a sustitutos que (como el caballo de juguete que da nombre al primer ensayo), "encajan en cerraduras biológicas o psicológicas" y la preocupación por el abordaje de las

"imagerías" de los considerados "arte menores" subyace el denominador común que supone la búsqueda constante de miradas múltiples y problemáticas que se alejen de simplificaciones explicativas. Más que una coincidencia de contenidos, se trata de una actitud alerta y crítica, coincidente con la búsqueda de respuestas científicas a los procesos artísticos como constante que jalona la obra del humanista.

Temas de nuestro tiempo

Propuestas del siglo XX acerca del saber y el arte.

Editorial Debate. Madrid, 1997. 223 pp.

El libro recopila una serie de conferencias dictadas por Gombrich en la década del ochenta, luego de su retiro del Warburg Institute y constituye su última colección de ponencias. Siguiendo los términos del autor podríamos decir que el "académico enclaustrado" como se autodefine, decide hacer sentir sus planteos al respecto de la educación, el relativismo cultural en áreas de conocimiento como la historia de las ideas o la traslación artificiosa de teorías a prácticas artísticas. Son tiempos en que "las humanidades están en pie de guerra" frente a diversas políticas culturales, ya que "el historiador sabe lo que le ocurre a las sociedades en las que la educación se reduce a la enseñanza rutinaria". ¿Por qué pensar que "los temas" y "los tiempos" de un erudito académico europeo nacido a principio de siglo, individualista por método y liberal por convicción, coincidan precisamente con los nuestros?. Porque de lo señalado se desprende que hay elementos que trascienden las lecturas lineales y esquemáticas en las que frecuentemente se encasilla a los teóricos para abanderarlos a causas que en la realidad les son ajenas. Su visión poco "utilitaria" referida a la educación artística: "es una crueldad bárbara querer desprender a nuestros jóvenes de esa fuente de fuerza (...) que pueden encontrar durante toda su vida gracias al contacto con las obras maestras del arte (...) sea cual fuere lo que su futuro empleo o desempleo les demande", confirma el espíritu humanista y culturalmente comprometido que alienta el conjunto de su obra. ¹²



Las vías de acceso:

bibliografía y distribución

El acceso a la obra de Ernst Gombrich en nuestro medio es episódico e irregular. Si bien las nuevas ediciones de Debate sacaron de la categoría del "agotado absoluto" algunas obras anteriormente publicadas por Alianza Forma, no son, precisamente, de distribución masiva. Recomendación para quien planea armar su "biblioteca Gombrich": recorra paciente-mente librerías y alégrese con los hallazgos, ya que el "ejercicio de la demora" que supone su lectura está evidentemente reñido con las necesidades de vértigo del éxito editorial.

Breve historia del mundo (1936), editorial Océano 2003

La historia del arte (1950), Editorial Debate 1997

Meditaciones sobre un caballo de juguete (1951), editorial Debate, 2003

Arte e ilusión (1960), editorial Debate, 2003

Norma y forma (1966), editorial Debate, 2000

Imágenes simbólicas (1972), Alianza Editorial, 1994

El legado de Apeles (1976), editorial Debate, 2000

El sentido del orden (1979), editorial Debate, 2004

Ideales e ídolos (1979), editorial Debate, 2004

La preferencia por lo primitivo (1979), editorial Debate, 2003

La imagen y el ojo (1982), editorial Debate, 2002

Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones (1984), Fondo de Cultura Económica, México, 1991

Nuevas visiones de viejos maestros (1986), editorial Debate, 2000

Temas de nuestro tiempo (1991), editorial Debate, 2003

Gombrich esencial (1996), editorial Debate, 2004

Los usos de las imágenes (1999), Fondo de Cultura Económica, 2003

Gombrich en la web

Si bien navegando en internet pueden rastrearse múltiples artículos y referencias variadas a los libros de Gombrich, es especialmente recomendable "The Gombrich Archive" (www.gombrich.co.uk), una selección de escritos, entrevistas y debates de y acerca del autor.

(Endnotes)

a Ernst Gombrich, "Apuntes autobiográficos", en **Temas de nuestro tiempo**. Editorial Debate 1997, p.23

b Apuntes..., Op.Cit. pag 27

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

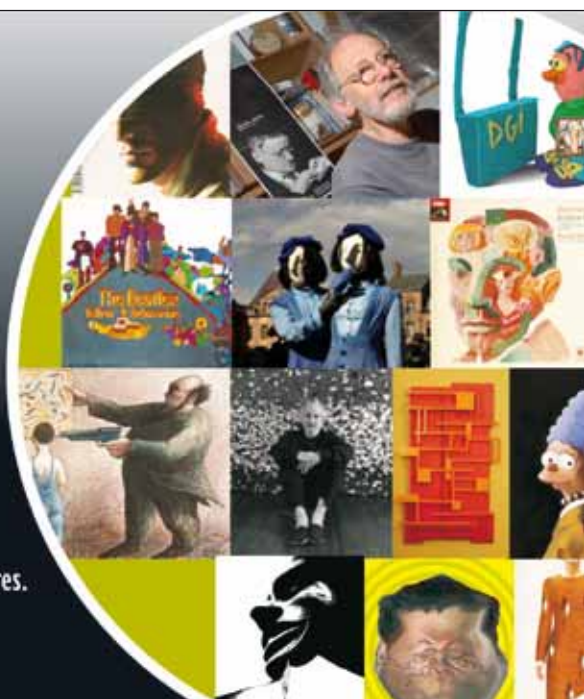
Tel. 402 9017



LA PUPILA, única revista uruguaya especializada en artes visuales,
informa que se encuentra en Internet.

Allí se podrán descargar todos los números editados hasta
el momento así como mantener una comunicación más fluida con sus lectores.

www.revistalapupila.com



Roma



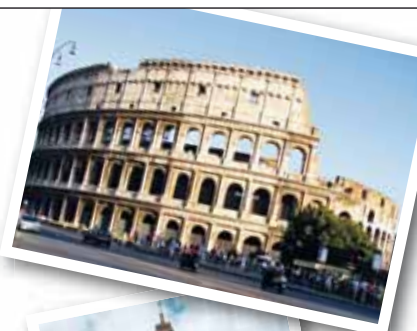
M.T. 787

Viajes & Turismo

“PASAJES A TODO EL MUNDO.

VIAJES INDIVIDUALES Y GRUPALES, EXCURSIONES,
HOTELES, CRUCEROS, SERVICIO PERSONALIZADO Y ...
OFERTAS LAST MINUTE!”

Colonia 892 of. 201 - Telefax.: (+598-2) 900 9572 - 908 0439 - 902 2033
e-mail: romaviajes@romaviajes.com - Montevideo - Uruguay





**Un artista se reconoce por su trazo.
Un país, por su Banco.**



**BANCO
REPUBLICA**

El Banco País.

