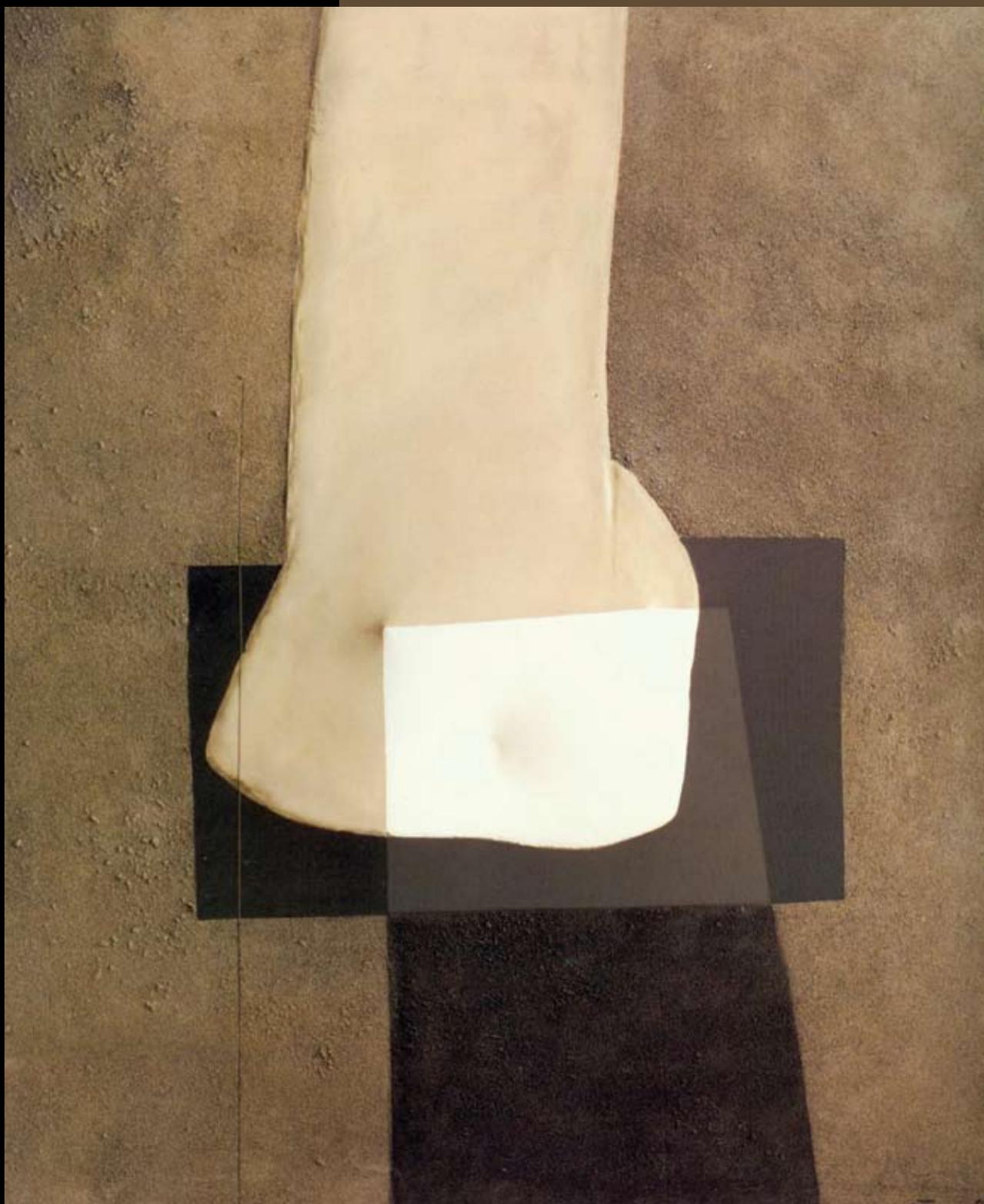




Leopoldo Nóvoa / Educación artística visual /
La caricatura como una de las bellas artes /
Museo Gurvich / Cándido Portinari / ArteBA 2008 /
Arthur Danto / A 40 años del Mayo francés /
La rotura de la máquina de entender /
Maurice Merleau-Ponty: 1908-2008 / Grafías



LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017



Unimos Uruguay y Argentina
en 50 minutos



Terminal de ómnibus Tres Cruces 4003939 / Wilson Ferreira Aldunate 1341 9019597



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

- 4 - Leopoldo Nóvoa
 8 - Educación artística visual
 10 - La caricatura como una de las bellas artes
 13 - Museo Gurvich
 14 - Historias del arte: Cándido Portinari
 16 - ArteBA 2008.
 18 - Arthur Danto: El temblor de la retina
 20 - Arte, compromiso y poder
 26 - La rotura de la máquina de entender
 28 - Maurice Merleau-Ponty: 1908-2008
 29 - Grafías



Uruguay / Año 1/ N° 2 / Junio 2008 / Ejemplar de distribución gratuita

staff / Colaboran en este número

Sonia Bandrymer

(Montevideo, 1958). Docente de Historia, educadora e investigadora. Ha sido Coordinadora Gral. del Museo Municipal "Juan Manuel Blanes" y del MAPI. Miembro del comité científico de las publicaciones de la Cátedra María Luisa Bemberg de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo Mendoza (Argentina). Directora de Agendarte. Becaria de la Escuela Internacional de Yad Vashem en Jerusalem.

Juan Barcia

(Montevideo 1945). Artista visual, escultor. Psicólogo, Psicoanalista. Estudió en el taller de Clever Lara con José María Pelayo y fue alumno y discípulo de Guillermo Fernández. Estudió Economía en la Universidad de la República, y Psicología en el Instituto de Filosofía Ciencias y Letras (UCUDAL).

Jaime Clara

(San José, 1965). Periodista cultural, caricaturista. Licenciado en ciencias de la comunicación (UCUDAL). Fue productor periodístico del programa En vivo y en directo de CX 8 Radio Sarandí y del Centro Montecarlo de Noticias (1997-2001). Escribió en numerosas publicaciones de nuestro medio. Expuso de forma individual

en San José, Montevideo y Lavalleja y editó el libro Sin pecado un adorno (Buenos Aires, 1998).

Daniel E. Chamberlain

(Canadá, 1948). Profesor en la Queen's University, de Kingston, Ontario. Enseña hermenéutica fenomenológica, así como lengua, literatura y culturas hispánicas. Su **Narrative perspective in Fiction: A phenomenological meditation of reader, text, and world** (1990), examina el impacto de la filosofía de Merleau-Ponty en la interpretación literaria. Actualmente, sus investigaciones se centran en la dimensión temporal de la percepción según las tradiciones narrativas orales y escritas.

Olga Larnaudie

(Montevideo, 1941). Crítica de arte, investigadora en Historia del Arte Nacional. Arquitecta egresada de la UDELAR. Curadora de muestras de artistas nacionales en Uruguay y en el exterior. Es miembro de la Sección Uruguaya de AICA. Entre numerosas actividades, integró la Unidad Ejecutora para la Protección del Patrimonio Histórico, Edilicio y Ambiental de Montevideo.

Oscar Larroca

(Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Calí, 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** (Petru Russu & Umberto Eco).

Fernando Miranda Somma

(Uruguay, 1968). Docente universitario del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (UDELAR). Diploma en Estudios Avanzados en Educación Artística de la Facultad de Bellas Artes (Universidad de Barcelona, España).

Diego Recoba

(Montevideo, 1981). Estudiante de Letras. Ha realizado trabajos críticos sobre literatura uruguaya. Uno de ellos sobre el poeta Raúl Zaffaroni fue publicado en un trabajo por Pablo Rocca (2005). Colaborador en la sección cultura de **La Diaria**.

Mario Trajtenberg

(Recife, Brasil 1936). Periodista, crítico, docente. Entre 1956 y 1962, fue cronista literario y jefe de las páginas cinematográfica y teatral de **Marcha**. Entre 1962 y 1966, fue asistente de Programación en el Servicio Latinoamericano de la BBC de Londres, responsable de la producción de programas sobre cultura y arte en Gran Bretaña. Escribió para numerosas publicaciones culturales en el exterior del país y actualmente escribe para **El País Cultural**.

Redactor responsable: Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy;
Directores: Oscar Larroca, larroca1@adinet.com.uy, Gerardo Mantero.
Gerente Comercial: Pablo Tate. **Diseño:** RL/D. Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura N° 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 MTOP, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUSEO ZORRILLA, GALERÍA DE LA CIUDADELA, SUBTE MUNICIPAL, CABILDO, LIBERTAD LIBROS, DODECÁ, O.R.T. Y UNIVERSIDAD CATÓLICA



Razones e intenciones de una propuesta curatorial

| Olga Larnaudie

Hacia varios años —por lo menos seis— que me había propuesto trabajar en una exposición sobre la obra de Leopoldo N^ovoa en el Uruguay, en el contexto de una investigación a esta altura ya extensa sobre los años 60, que tiene una buena cuota de autorreferencia. Fue en esa década que las artes visuales me ganaron para siempre, que empecé a seguir con regularidad las exposiciones e ingresé al espacio de la “crítica de arte”.

¿Por qué interesarme en forma especial en el “aquí” del artista gallego-uruguayo que dejó este país hace más de cuarenta años, y tuvo la mayor parte de su actuación y reconocimiento en otros lugares? Las razones —varias— se fueron encadenando. Voy a intentar aclarármelas en este prólogo, que tiene que ver más con los motivos y formas de un trabajo curatorial que con la obra de N^ovoa.

Leopoldo N^ovoa aparece en esta publicación a través de una entrevista; se realizó ya la exposición y queda un nutrido catálogo. Me puedo permitir entonces, en el contexto de una tarea cumplida, para bien o para mal, analizar los por qué y los tiempos de esa voluntad personal que pudo concretarse en la medida en que se integró en los proyectos del Centro Cultural de España.

N^ovoa empezó a existir para mí a través del mural del Cerro, en mis tiempos de reciente estudiante de arquitectura. Me encontré entonces con una nueva escala de participación de los artistas plásticos en propuestas arquitectónicas, y con una audacia expresiva removedora, que ampliaba el horizonte de quienes admirábamos entonces las acciones conjuntas de arquitectos y artistas afines al Taller Torres García, o la poética de Dieste singularmente adherida a sus propuestas constructivas. De la obra pictórica de N^ovoa no vi entonces casi nada. Fue desde ese momento para mí una referencia visual en catálogos y revistas que informaban de su intenso trabajo y sus éxitos, hasta hace once años, cuando estuvo aquí su muestra en el Museo Nacional de Artes Visuales, como síntesis de su trayectoria pictórica. Pero estuvo además presente, en forma significativa, en algunos tramos de mis investigaciones acerca del arte uruguayo de los años 60.

En algunos escritos de Hilda López —figura intensa y exigente hasta la intolerancia— aparecía N^ovoa, cuyo quehacer ella aceptaba con entusiasmo, y con el que compartiera el magisterio de Jorge de Oteiza. N^ovoa estuvo en la narración de Lacy Duarte acerca de sus primeros pasos en la pintura, cuando su pasaje por

Salto le aportó nuevos manejos técnicos y le abrió puertas inesperadas.

En los textos de prensa acerca de la actividad de las artes plásticas en Uruguay, se manejaba entonces el tema de las influencias provenientes del exterior para explicar la inserción de un sector del arte uruguayo en el área del arte nuevo o “arte otro”, y se destacaba la presencia de la nueva pintura española, y la figura de Tapies. A fines del año 2003, se realizó en Santiago de Chile un encuentro regional convocado por el Centro Cultural de España de esa ciudad. Se trató de responder allí, a través de la presencia de investigadores de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay y un español, a la hipótesis formulada por Emilio Ellena¹ acerca de la influencia del informalis-

de la prédica del vasco Jorge de Oteiza en su breve pasaje por Montevideo.

Ciertas interrogantes, e incluso posibles respuestas, se encontraban por lo tanto ya formuladas cuando enfoqué, a través de la figura de N^ovoa, la cuota de “herencia española” en los pintores de esa época, a partir de la presencia en Montevideo de muestras de ese rico momento del arte español, más lo mucho que llegó a las Bienales de San Pablo.

Otras preguntas y posibles respuestas fueron surgiendo a lo largo de la investigación. Redimensioné así en este recorrido la situación de N^ovoa como exponente de una “pintura gallega” en sus primeras exposiciones en Buenos Aires, y las influencias de Torres García y Luis Seoane. Se hizo más fuerte la reconocida in-



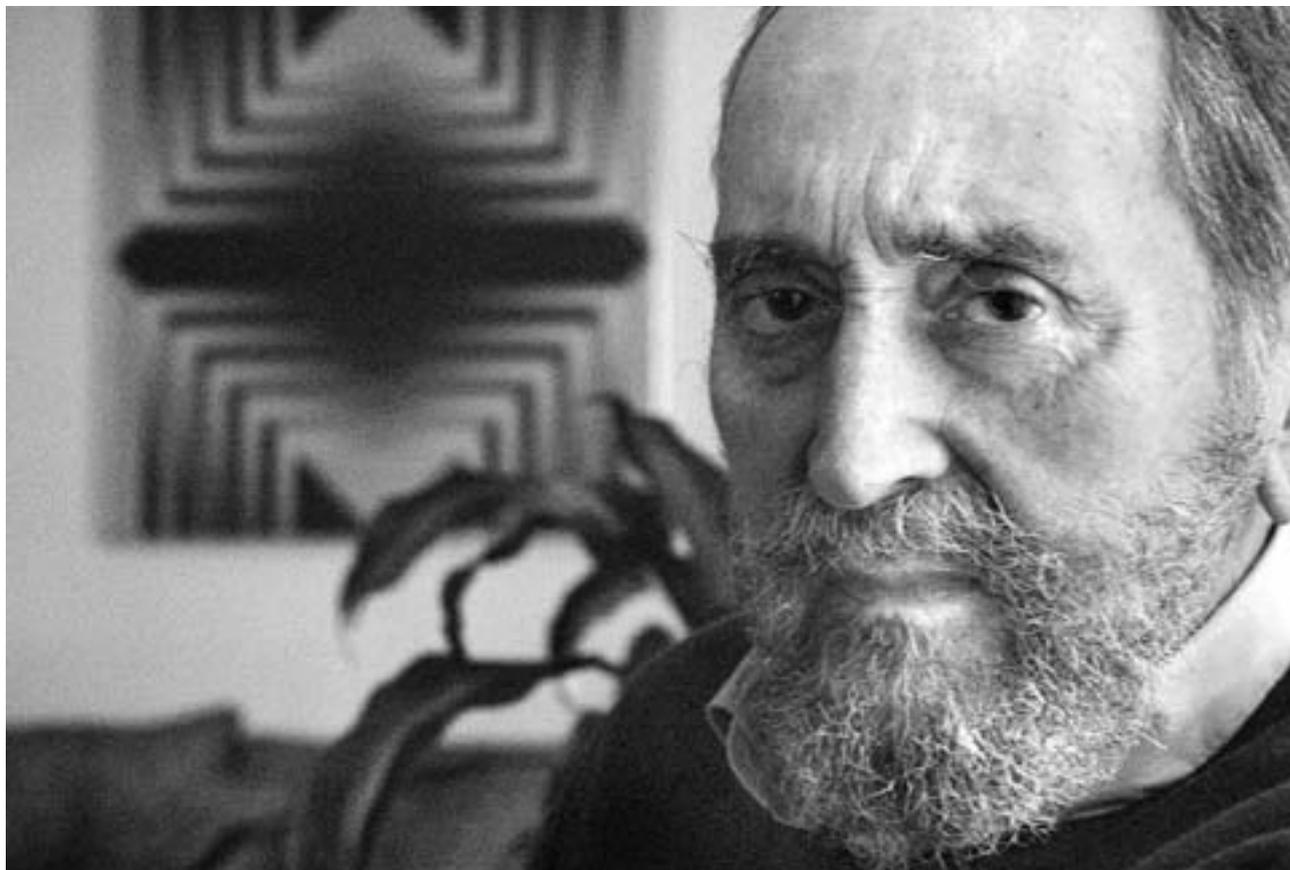
Sin Título. Técnica mixta sobre madera, 58 x 61 cm. 1963.

mo español, y en particular de Tapies, en las obras presentadas por artistas de la región a la 1^a Bienal Americana de Arte de Córdoba patrocinada por Industrias Kaiser Argentina, que había sido inaugurada en julio de 1962. Abordé allí el supuesto vínculo con el informalismo español del envío uruguayo mostrando las realizaciones de los artistas en esos años, relativizando esa incidencia innegable en el proceso de la abstracción en la pintura uruguaya, con sus diversas vertientes y filiaciones. En la medida en que la opción “abstracta” dio lugar a una producción variada en posturas y abierta a influencias varias. Incluí en ese análisis la obra de dos españoles, el catalán Agustín Alamán, y el gallego Leopoldo N^ovoa, que iniciaron su actividad pictórica en el Uruguay de entonces y no estuvieron en Córdoba. Hablé también

de la prédica del vasco Jorge de Oteiza por Montevideo. Fue posible precisar los vínculos de N^ovoa con otras figuras en ambas capitales del Plata, y el peso de su obra en otros artistas. Nos encontramos, además, con una intensa relación de N^ovoa con figuras de la generación del 45, con su inicial inclinación literaria y su actuación como caricaturista político en ambas ciudades —vinculada al exilio español en Buenos Aires y a la prédica del diario Acción en Montevideo—. La opción de las obras a exhibir, que es otro tema, tuvo que ver con lo disponible en este medio y con la voluntad de dar cuenta de la variedad de técnicas y temáticas manejadas por Leopoldo N^ovoa en esos pocos años. ■

¹ Supe también de su trabajo en Las Termas del Arapey, que logré conocer “en vivo” hace bastante poco.

² Investigador argentino que reside en Santiago de Chile.



© A. Persichetti

El “arte-otro”, de un caballero andante

Leopoldo Nóvoa, pintor y escultor nacido en Pontevedra en 1919, se estableció desde temprana edad en Uruguay y vivió aquí entre 1938 y 1965. La muestra que organizara el Centro Cultural de España de una parte de su producción rioplatense, ofició de marco para que la Intendencia capitalina lo declarara visitante ilustre. **La Pupila** aprovechó la breve estadía del pintor en Montevideo para realizarle un reportaje exclusivo. Poseedor de un encanto personal no exento de una crítica posición ante el sujeto y el mundo, el octogenario artista relató las peripecias de su vida y el proceso en la construcción de un vasto lenguaje transitado entre la caricatura y su obra mural.

Gerardo **Mantero**

-¿Como fue que se instaló en Uruguay?

Yo nací en Galicia, pero mi padre y abuela eran uruguayos. Desde muy niño mi imaginación estuvo poblada por sus expresiones y relatos que nos acercaron a nuestras raíces uruguayas, sobre todo teniendo en cuenta que la familia de mi abuela era gente de campo, de Durazno. Tenía diecisiete años cuando desembarqué en Montevideo, desertando del ejército al llamarme a filas el general Franco. Mi familia vino años después cuando, a su vez, mi padre fue expulsado de España donde ejercía la función de Cónsul del Uruguay.

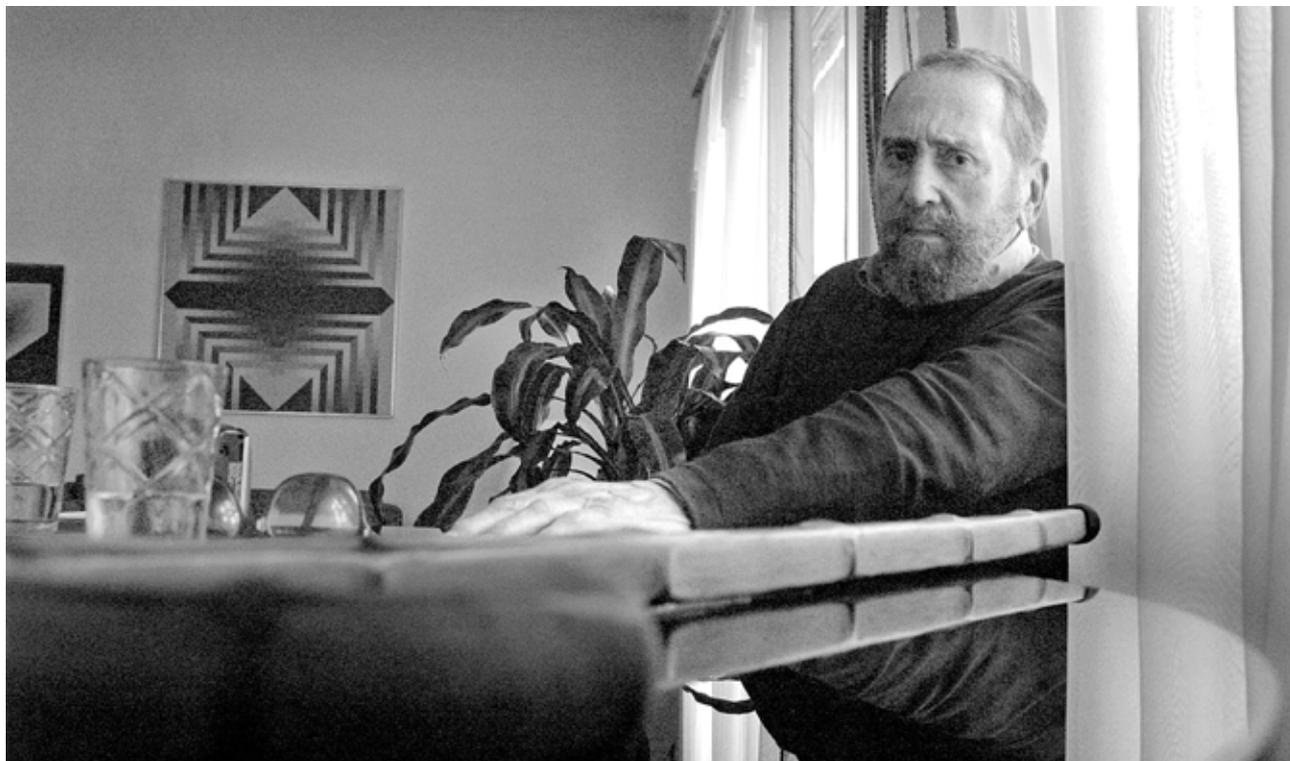
-¿Qué recuerdos tiene de aquella vieja redacción de Acción donde tenía compa-

ñeros como Onetti, Flores Mora...?

Bastante tiempo después de pasar por la Facultad de Derecho, efectivamente, trabajé allí como dibujante en la página política (donde, según había calificado Peloduro, yo había inventado “*la caricatura que no se parece*”). Fue allí donde confraternicé con ellos, con Maggi, Flores Mora, Zelmara Michelini, Jorge Batlle, Fleitas, Julio Ma. Sanguinetti (que entonces era solo “Julito”, por ser el más joven), Hierro Gambardella, etc., etc. Y tantos que no menciono pero con quienes nos reuníamos los sábados al salir de la redacción a tomar la famosa “uvita” en el bar del Mercado Central donde además yo tenía mi taller de pintor, o del pintor que habría de llegar a ser.

En esa época funda la revista “Ápex”, donde colaboran, entre otros, Torres García, Juana de Ibarbourou, Onetti...

Con Torres García tuve un contacto cuyas huellas se podrían encontrar aún en la obra actual. Lo visitábamos los tres (con Maggi y Flores Mora) cuando íbamos a retirar la colaboración y yo iba solo para oírle hablar de arte mientras escuchábamos el violín de Horacio o el piano de Manolita. Salía de ahí con la sensación de haber estado en un templo. En esa época, además de pintar, yo escribía. Seguramente estaba en el momento en que lo que se llama “vocación” no estaba definida, aunque llegué a publicar algo en APEX y más



© A. Persichetti

tarde en Buenos Aires en idioma gallego, crónicas de carácter antifranquista.

Después realiza el mural del estadio del Club Atlético Cerro, ¿Qué recuerda de aquello?

Tengo muchísimos recuerdos, pues la realización de esa obra, que podemos calificar de gigantesca, duró casi dos años y alcanzó 600 metros de superficie, sin contar el entorno que también fue terminado conjuntamente. La obra que, como Maggi comentó, era "el monumento que el senador Luis Tróccoli se construyó a sí mismo", sufrió muchos avatares económicos y artísticos. Hubo sí, una fuerte oposición a mi proyecto, lo que creó muchas dificultades a medida que la obra avanzaba. Posteriormente, empezaron a salir comentarios elogiosos en la prensa extranjera y nacional que tranquilizaron lo que en su tiempo fue polémico. Ahora, con nuevos directivos y el apoyo del actual ayuntamiento, se estaría en condiciones de terminar y, sobre todo, de conservar en buenas condiciones.

Le plantearon pintar una historia del deporte en imágenes.

Eso era lo que proponía la gente del estadio, dibujar un mural con atletas y todo lo referente al tema. Eso que me pedían yo no lo quería hacer. De manera que el arquitecto Orozco, que en aquel momento era el arquitecto del estadio, me dijo: "Mirá, yo te voy a solicitar una entrevista con el club y vos te arreglás con ellos. Yo ya les conté que sos un artista muy moderno y ellos escucharon,

pero me insistieron mucho con sus ideas... estoy seguro que vos les vas a convencer, aunque no te van a entender". Yo tenía el apoyo de Orozco, y en cierto modo, también de la directiva que quería lo mejor para el club. Pero el realizar el mural fue una cosa milagrosa. Lo quise hacer (y lo hice) con materiales de recuperación, pero con infinitos problemas a cada paso. Varias veces se interrumpió el trabajo debido a todas esas dificultades.

En aquella época ya era una obra avanzada porque es una combinación de mural escultórico con una instalación que prolonga la lectura del muro.

Había un entorno, el muro se prolongaba en un entorno que ahora está deshecho. Hay fotografías de la época donde se ve que el terreno está tratado con el mismo lenguaje que el muro.

El mismo esquema compositivo en donde se combina la piedra con otros materiales lo repitió en el "Mural de la cantera" del parque Santa Margarita, en La Coruña.

Ahí contaba con más medios. Materiales... en fin, pude trabajar. En La Coruña tampoco lo terminé pero fue por otras razones. Este mural tiene las raíces de su significación en la continuidad del mural del Cerro. Los he unido en una obra que he estado realizando durante veinticinco años como un culto a la existencia nómada de mis antepasados, un homenaje a inmigrantes de los dos continentes.

Volviendo a la pintura, luego de lo que sería su etapa figurativa, comienza otra donde la materia, la luz y el monocromismo son sus características más sobresalientes.

Cuando terminé el muro del Cerro estaba acostumbrado a ver la incidencia de la luz sobre los materiales. De manera que comencé a hacer cortes a la tela, por detrás le ponía materiales que tomaban una expresión según la luz con todas sus variantes. En realidad, la luz siempre fue imitada en la pintura pero lo que quería no era representarla. Era la luz en sí. Cualquier cosa que venía por detrás quedaba con un relieve iluminado. De manera que la luz la incidía. Yo movía luego la luz y la situación del cuadro cambiaba completamente. Exactamente lo que sucedía en el muro según la trayectoria del sol. Después le incorporé la aplicación de materiales, desgarraduras, cenizas, cordeles, alambres. Yo trataba, trato de expresar lo que podría ser mi cosmovisión del mundo, de una sociedad que está al borde del agotamiento y de la catástrofe. En todas partes se están produciendo una serie de desgarraduras humanas... de una tragedia enorme. Y eso yo trato de explicarlo y de expresarlo con la materia y con el color que la materia produce.

De pronto, era una pintura "no figurativa". En aquella época se luchaba por la escuela figurativa o por la escuela abstracta. A partir de ahí transité por distintos estilos porque iba captando el arte de mi tiempo. En ese sentido me influyeron distintos movimientos y artistas de entonces: Alberto Burri...

Antoni Tàpies, Lucio Fontana...

Tàpies también y otros españoles que se inspiraron en Burri. Fue un médico italiano que se llevaron preso los americanos y lo internaron en un campo de concentración. En ese lugar fue que hizo los primeros trabajos con hierros, latas, maderas quemadas y toda clase de desechos. Fue componiendo cosas descompuestas; ese fue el creador de verdad en el arte matérico.

Fontana... Los cortes que hacía en sus obras no son heridas. No hay drama. Pero volviendo a los otros, son varios los artistas que trabajan así. En Italia, a esa escuela se llamó "Arte povera", que fue la influencia mayor que tuve en ese momento. Quiero decir que fui un pintor no concentrado en un estilo específico. Fontana me influyó en los aspectos formales, pero más aún Manzoni... también el "manifiesto blanco".

Usted viaja a Francia en ese período.

Cuando terminé el mural del Cerro, realicé los murales de las Termas del Arapey y de allí me fui a París.

Luego sucedió un hecho dramático, como fue el incendio de su taller en París.

Pero eso fue muy posterior. Mi taller funcionó unos años y luego se incendió. Todo se perdió en el fuego, cientos de obras como las que se expusieron ahora en el Centro Cultural Español.

¿Como reaccionó ante ese infortunio? ¿Quiso reconstruir la obra que venía haciendo, o tomó otra dirección?

No, no. Algunos compañeros, pintores, me prestaron su taller, y me dieron un poco de dinero para comprar cobre. Empecé con grabado para no pensar en el incendio; la manera de lograr eso era empezar a trabajar enseguida.

¿Cuáles fueron los períodos o los momentos que fueron determinantes en su extensa trayectoria?

Yo viví dos momentos que son muy inte-

resantes. El primero cuando vinieron dos periodistas de "Cruzeiro Internacional" de Río de Janeiro, que fotografiaron el mural del Cerro e hicieron un reportaje de cuatro páginas a todo color, y eso ayudó para que el club no estuviera tan en contra del proyecto. Había aparecido un argumento, de que el mural podía valer la pena, por lo menos publicitariamente. Después aparecieron otros en Europa en libros y revistas. Ese fue el momento, para mí, más importante, pues fue el momento de partida para el "arte otro", en donde sumé todas esas experimentaciones. Y luego, cuando Michel Tapié vio el mural y se sorprendió de que en este país hubiera obras de esas características. Entonces me dijo: "Véngase a París, que yo lo voy a apoyar, soy asesor de una galería importante y lo voy a hacer entrar". Sin embargo, mi primera exposición en París la hizo la galería Edouard Loeb, que fue uno de los "marchands" históricos y con quien trabajé hasta su muerte.

¿Qué edad tenía entonces?

Cuarenta años... Estaba en plena posesión de mis facultades. Tapié que fue el inventor de la frase "arte otro", y se sorprendió que aquí hubiera artistas que estuvieran en sintonía sin saberlo... Yo estuve siempre muy atento a los trabajos de mis contemporáneos, para aceptar o para rechazar. Después del incendio, no tenía mucho para mostrar. Mi razón de ser fue trabajar, y trabajé mucho, muchísimo. Después de esa obra vino otra pintura de espacios muy desocupados. En eso me influyó Oteiza, de quién fui muy amigo. Lo frecuenté en París, y más en España. Era un apasionado y me influyó constantemente. Esos espacios vacíos de los que hablaba... me influyó tanto como Torres García en ese momento. En cierto momento yo estaba pintando una draga y Oteiza me dice: "Para ti eso es una draga, pero para mí eso es abstracción. Ahora quiero que hagas un cuadro, pero sin dragas". Así fue, pinté el cuadro que me pidió, se lo mostré y me dijo: "Pues esto es lo que tu haces, eres un pintor abstracto". A partir de ese momento me

volqué a la abstracción, a raíz del empujón que me dio Oteiza.

Usted tiene una extensa trayectoria de trabajo en los dos continentes: América y Europa, fundamentalmente. ¿Qué significado tiene el arte para usted y qué diferencia percibe en los dos lugares?

De los artistas, ninguna. De los seguidores, críticos, sí, pero no citemos a nadie. Una cosa es tener talento, oficio y otra es ser creador y es aquí que por períodos el centro artístico pasa de un continente a otro sin que ello tenga ninguna importancia. Y en cuanto a mi percepción artística, sobre todo, a partir del "Arte povera", me fui corriendo de lo que se puede llamar mi ideología política de centro izquierda hasta lo que se puede llamar de izquierda...; como una manera de examinar la sociedad y el momento en que vivimos...

¿Usted se define como alguien de extrema izquierda?

No, porque la extrema izquierda va necesariamente acompañada de la acción. Recordemos la reflexión de un gran artista como Antonio Machado que resume en su elogio a Lister la frustración de tantos intelectuales: "Si cambiar pudiera mi pluma por tu pistola de capitán, contento moriría".

¿Qué significa realmente eso para usted?

Es que no se puede definir. Es como el marxismo, es un concepto universal que trata de sustituir a este tremendo desastre que se llama capitalismo: esa negación total del pensamiento humanista. Un capitalismo que sigue empobreciendo materialmente y espiritualmente al ser humano. ¡Es una construcción tan nefasta!, que empobreció a millones de seres humanos en todos los continentes...

¿Esa fase del capitalismo también se ve reflejada en el arte?

Hay seres que son artistas y anticapitalistas pero eso no se ve reflejado necesariamente en su obra... □

Acerca de lo que debemos considerar

Fernando **Miranda**

La primera respuesta que habitualmente se tiene a fin de comprender la educación artística es creer que ésta, solo –o principalmente– se refiere a la formación del artista o del profesional del arte. Difícilmente se considere inicialmente la importancia y lugar de esta formación con relación a la integralidad de la educación de mujeres y hombres; y mucho menos a la necesidad de la comprensión, la crítica y la acción de ciudadanas y ciudadanos comunes en esta época de exacerbación de lo visual.

Dentro del sistema educativo, pero aún también en otros ámbitos de educación, la tendencia dominante es la del desarrollo más o menos profundo de ciertas habilidades prácticas o manuales; en general dirigidas al acercamiento a alguna técnica o lenguaje de producción de imágenes visuales o a la comprensión de ciertos elementos formales en apariencia comunes a esa producción.

Pero, en épocas de superproducción de imágenes (que ni el propio Benjamin hubiera imaginado en **La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica**) esta visión acerca de la educación artística visual resulta absolutamente estrecha e insuficiente para abarcar las necesidades de formación de las personas.

El pronto dominio de diversas posibilidades de repertorios visuales conlleva la necesidad de establecer abordajes educativo artísticos que contemplen el exponencial inventario de imágenes visuales que se producen, reproducen, circulan, comercializan, y navegan en tiempos de *photolog*; *webs*; *playstations*; programas de intervención de imágenes; cámaras digitales;... tiempos en que los teléfonos ya ni siquiera son para hablar sino para tomar imágenes fijas o en movimiento.

Si no pensamos en esta condición –agregada a las características propias del campo artístico contemporáneo en específico–, corremos el riesgo de trasladar aquel conocido mito de la lechuga: iniciaremos el vuelo de la reflexión en el crepúsculo de los acontecimientos.

Por ello, estas aproximaciones conceptuales que presentamos se refieren no sólo a la educación artística “profesionalizante” o “práctica”, sino a

una comprensión de lo educativo artístico a nivel visual pensando en ciudadanas y ciudadanos comunes.

Además, y sin pretender redundar sobre las condiciones de las artes visuales contemporáneas, y más acá del “fin del arte” (dado que ya mucho se ha escrito sobre el más allá de tal fin), sí me interesa apuntar algunos elementos que entiendo necesarios en la construcción de la mirada sobre la situación de la educación artística visual y que ejemplificaré con algunas imágenes tomadas de espacios directamente vinculados a la producción de imágenes artísticas o emplazadas en espacios dedicados con ese fin. Espacios, a su vez, más o menos generalizados en su accesibilidad y no dirigidos estrictamente a un público específico o entrenado particularmente.

De esta manera, me interesa señalar de manera indicativa y sin pretensión exhaustiva:

1) El estatus de duda sobre lo artístico, cuando nos referimos a un conjunto de obras, imágenes, lenguajes, técnicas, que abren a la recurrente pregunta de: “¿esto es arte?”. (*IMAGEN 1*)



IMAGEN 1- Angelina Camelo; Fernanda Gomes; Natascha Otoya (2007) “Quero tudo o que eu nao preciso”; Belo Horizonte, Brasil / fotografía tomada por el autor del texto en el Palacio de las Artes de Belo Horizonte

Es decir, cuando la imagen pierde una aparente especificidad técnica que estamos entrenados a decodificar como imagen artística y se “confunde” con elementos cotidianos o con la manipulación de éstos en un determinado sentido.

2) La ruptura de los espacios tradicionales de exposición que reforzaban el aura de la obra de arte en términos de la generación de un entorno “apropiado” para la contemplación, el recogimiento y el contacto directo del espectador con la obra. (*IMAGEN 2*)

3) La síntesis de esa doble ruptura de duda sobre la obra y su emplazamiento; sobre su estética y su ubicación; en la construcción de espacios y **modalidades de relación** con el espectador, la crítica, el mercado, que se rearmen y reconstruyen con ámbitos tradicionalmente diversos de lo artístico o al menos demarcados claramente en su condición concreta. (*IMAGEN 3*)

4) La participación del espectador como constructor del sentido de la propia obra o imagen visual, contradiciendo la contención de la artísticidad en aquella en sí misma, y descargándola en la construcción relacional con los públicos. (*IMAGEN 4*)

Algunas consideraciones generales sobre la educación artística visual

En este marco de situación, me importa señalar algunas consideraciones generales, no necesariamente exhaustivas ni únicas, pero sí fundamentales para una conceptualización abarcativa de la educación artística visual... y, porqué no, como fundamento de una política educativa pública y abierta en este campo.

Con esto no estoy abogando por la estatización del arte, pues sería caer en nuevas formas de funcionalismo o adecuación; por lo que me interesa promover la instalación del disenso; la llamada de atención; la imperfección y la ruptura de lo público como un espacio de costumbre.

Por tanto, señalo aquí algunos puntos notorios para este argumento.



IMAGEN 2 - Erika Bernhard; Noel Langone (2007) "Burocratismo" Centro Cultural Plataforma - MEC; Montevideo, Uruguay / imagen cedida por los artistas.



IMAGEN 3 - S/A (2005) "Máquina de Arte; Buenos Aires, Argentina / fotografía tomada por el autor.

a) La educación artística visual debe observar y promover la experiencia estética, en tanto ayudarnos a reconocer las formas que nos proporcionan esa experiencia; y aún más cuando estamos frente a imágenes apreciadas socialmente como formas legítimas de arte.

Es básico que el sentido de esta educación tenga en cuenta que las imágenes visuales en general, y las obras de arte en particular, sustenten la posibilidad de engarzarse a la experiencia vital de mujeres y hombres sin distinciones elitistas de arte culto y popular.

b) Las artes visuales forman parte del amplio repertorio de la cultura visual contemporánea pero agregan la posibilidad de la ocurrencia transformada.

La imágenes visuales instauran una oportunidad de poner en común un mundo instaurado desde la creación, sea que ésta remita a un ser anterior (real o ideal; social o material; no importa en este caso); sea que refiera a la posibilidad de sublimación de una condición sensible insostenible en la realidad por sus extremos trágicos, dramáticos o de riesgo. Por esto, la necesidad de la educación artística visual, y su importancia, (como la del arte) está en su posibilidad de modificar la mirada de las personas.

c) La educación artística visual debería orientarse a la necesaria suspensión de la autoridad tanto como a la posibilidad de la transformación. En tanto sostengamos una ubicación ecléctica, heterogénea y crítica sostendremos, al mismo tiempo, la mencionada suspensión de aplicar a la materia (o a la idea) la forma única de la autoridad.

Esta condición abre el permiso a la pregunta acerca de dónde se condensa lo estético, y a sus posibles respuestas (combinadas o superpuestas): en la condición de libre interpretación, en la heterogeneidad, en la participación del espectador, en la propia suspensión de la forma sobre la materia.

d) Si las imágenes visuales en general, y las obras de arte en particular, son un continuo de posibilidad a la interpretación, entonces la inclusión de la educación artística visual en la formación integral de todas las personas tiene que ver con la priorización referida de la experiencia estética, por sobre la colección, la crítica, o la muestra.

Esta condición afecta necesariamente la apertura de lo educativo artístico por sobre la atención

dirigida o de iniciados en el sistema del arte, en tanto las personas se relacionan con aquellas imágenes más allá de la frecuentación de los espacios establecidos en el sistema.

e) La educación artística visual, así como el arte y la experiencia estética, no son elementos subsidiarios o transversales para la comprensión de otras disciplinas o la adquisición de otros conocimientos más importantes.

Tal educación (y la creación y la apreciación) integra la posibilidad humana en el sentir y el hacer, es la experimentación vital de lo visual y de lo artístico, pero es su trascendencia en la posibilidad comprensiva del mundo.

f) Es fundamental para repensar la educación artística visual revisar los implícitos que se ponen en juego en la relación educativa en torno al objeto arte como conocimiento; a las concepciones

vigentes, coincidentes o contrapuestas, sobre las características de la enseñanza, el aprendizaje y los contenidos de esta educación.

En este sentido, encontramos aún en nuestro medio una sistematización insuficiente sobre una multiplicidad de prácticas y propuestas vinculadas al campo de la educación artística; sistematización que debería ser básica para la construcción colectiva de proyecciones generales en este campo.

g) Si suscribimos las necesidades de crítica y formación con relación a la educación artística trascendiendo al conjunto de producciones de la cultura visual contemporánea, procuremos, al mismo tiempo, generar una actitud indagatoria que trascienda, como acontece en muchos casos, la producción artística personal. Se establecería así la importancia de nuevos territorios de desarrollo de la educación artística y las consecuentes prácticas que esto conlleva; su relación con los lenguajes y manifestaciones tradicionales del arte y con la incorporación de diversas tecnologías actuales.

h) Finalmente, un objetivo de orientación de la educación artística visual debe ser el de quebrar la distinción que separa al productor de arte de quien lo enseña (cuando no son coincidentes). Y esto, seguramente, debe hacerse desde la formación inicial del artista y el educador; ya que los practicantes del campo de la educación artística necesitan abordar con crítica, reflexión y sistematización los problemas del método: lo cualitativo, lo colaborativo, lo social y las relaciones establecidas con el/los objeto/s de estudio, de cualquier condición que éstos sean.

En síntesis, me ocupa la educación artística en su vinculación con la experiencia estética como relación vital entre el sujeto y la imagen, y fundamentalmente en un entorno de presencia extrema de lo visual, de la proliferación de artefactos que la producen, reproducen o circulan; y de la construcción social no sólo de la propia imagen sino del / de los sujeto/s que se relaciona/n con ella.

Por esto, la educación artística visual, para ejercer su papel crítico y transformador debe considerar (y esto también ha de ocuparnos) las maneras de construcción de los públicos; las miradas y la interpretación de las imágenes. ■



IMAGEN 4 - Sebastián Alonso; Martín Craciun (2007) "HORMIGÓN / Acción y representación en el espacio público" MAPI; Montevideo, Uruguay / imágenes cedidas por los artistas.

De la caricatura considerada como una de las bellas artes

| Jaime **Clara**



» Los Olimareños. **Carlos Palleiro**



» El poeta Oliverio Girondo. **Fermín Hontou**



» Joaquín Torres García. **"Menchi" Sábat**



» La senadora. **Arotxa**

El título pertenece a una cita del escritor cubano Alejo Carpentier en un artículo sobre la caricatura norteamericana, publicado en la revista "Letra y Solfa", en noviembre de 1956. Y no es una exageración. Para Carpentier, "la caricatura ha logrado, en los Estados Unidos, una calidad de factura y de contenido difícil de igualar." Alude en ese artículo a Saúl Steinberg, al que define como "caricaturista de 'cosas', tanto como caricaturista de hombre" y que hace pensar "en el nivel que ha alcanzado un arte, considerado hasta ahora como arte menor, en la multiplicación de sus enfoques satíricos." Los caricaturistas norteamericanos de aquella época —mitad del siglo XX— eran elogiados por el escritor cubano, que indica que "cuyas ocurrencias diarias están constituyendo una suerte de recuento de las angustias del hombre civilizado en esta época." El artículo menciona como "caricatura" al llamado dibujo satírico, de situación, que no siempre tiene un personaje conocido como protagonista.

Casi diez décadas después, si bien la caricatura ganó espacios, todavía es considerada un arte menor. Es "un modo de expresión que dispone de argumentos propios para decir las cosas", argumentó Carpentier en el mismo artículo.

Los orígenes de la caricatura vienen de lejos en el tiempo. Las crónicas mencionan al italiano Annibale Carracci como el que comenzó esta tradición artística. En el siglo XVI fue inventado el concepto caricatura, que proviene de *caricare*, que significa "cargar". Carracci se preguntó: "¿no es la

tarea del caricaturista exactamente la del artista clásico?" Y respondió que "los dos ven la verdad perenne detrás de la superficie de la mera apariencia exterior. Los dos tratan de ayudar a la naturaleza a llevar a cabo su plan. Uno puede tratar de visualizar la forma perfecta y plasmarla en su trabajo, el otro aprehende la deformidad perfecta y así revela la esencia absoluta de la personalidad. Una buena caricatura, como toda obra de arte, es más parecida a la realidad que la vida misma".

Los historiadores recuerdan que Leonardo da Vinci representó una ruptura con los modelos universales establecidos en su época. Se opuso al concepto de "belleza" ideal, defendiendo la imitación de la naturaleza con fidelidad, sin tratar de mejorarla. Y así contempla la fealdad y lo grotesco, como en sus dibujos de personajes deformes y cómicos, considerados las primeras caricaturas de la historia del arte.

Para el escritor Honoré de Balzac "la caricatura es un recurso agresivo y cordial". Para Emil Dovifat, la caricatura es "cargar e insistir y es en sí la exageración satírica de las particularidades propias de personas o circunstancias, señaladas de forma certera o impresionante".

La caricatura es una búsqueda de equilibrios, de armonía dentro de la fisonomía de un personaje, exagerando determinados rasgos, agrandarlos o hacerlos visibles de alguna manera. Esos rasgos pueden ser de la fisonomía del caricaturizado o algo vinculado a la actividad que realiza, a una situación, a un hecho noticioso que lo involucre. El punto



» Golda Meier. Raquel Orzuj, 1985



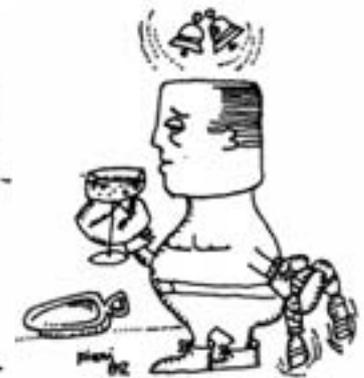
» Marcel Marceau. Al Hirschfeld



» Chaplin. José Gurvich
(Gentileza de R. Orzuj y la Fundación Gurvich)



» Franz Kafka. Rep (Miguel Repiso)



» Gallinal y Pacheco. Pieri, 1982

es que esa exageración lleva, generalmente, un vínculo cómico "cuando no se le toma como objeto sino como simple medio por el cual el dibujante presenta a nuestros ojos las contorsiones que ve en la naturaleza", dice Henry Bergson en su ensayo "La risa".

El crítico Ernst Gombrich menciona un aspecto que es clave en la caricatura, cuando dice que "si hay un tipo de imagen que se queda muda sin ayuda del contexto y el código, es la caricatura política". Es fundamental que el espectador conozca la situación que se dibuja. Además, ponía de manifiesto la trascendencia de la labor del dibujante cómico cuando escribió que "el dibujante por desdeñable que sea su calidad artística, tiene más probabilidades de impresionar en una campaña de odio que el orador de masas y el periodista".

Charles Baudelaire, que tiene un formidable ensayo sobre la caricatura y la sátira (ver reseña en pág. 29), indicó que "sin duda alguna, una historia general de la caricatura en sus relaciones con todos los hechos políticos y religiosos, graves o frívolos, relativos al espíritu nacional o a la moda, y que han agitado a la humanidad, resultaría una obra gloriosa e importante". Para el notable caricaturista norteamericano Al Hirschfeld, "una caricatura es algo que tiene una idea literal, un punto de vista. Con los años, dijo, simplemente me he preocupado sobre la línea, formando un espacio. Una caricatura no depende de la calidad, sino de la idea. Si es una idea buena, cualquiera puede hacerlo".

URUGUAYOS

Podemos definir a Uruguay como tierra de caricaturistas. Sin embargo, esta forma de expresión plástica no ocupa los lugares de preferencia que debería a juzgar por los nombres que participan de esa lista de notables dibujantes. Desde Hermenegildo Sábat (abuelo) de la revista "Caras y Caretas" de finales del siglo XIX, su nieto y homónimo Hermenegildo Sábat (Menchi), radicado hace cuarenta años en Buenos Aires, pasando por los actuales Rodolfo Arotxarena (Arotxa), Fermin Hontou (Ombú), Horacio Guerriero (Hogue), Francisco Graells (Pancho) dibujante en el diario francés "Le Monde", Tunda Prada (Tunda), Jorge Satut, Domingo Ferreira (Mingo), Pedro Seoane, o los emblemáticos Leonardo Galeandro, Jorge Centurión (Cent), Julio E. Suárez (Jess), Diógenes Hequet, por nombrar solo algunos. Pero además es justo mencionar la cantidad de artistas plásticos para quienes la caricatura ha sido en algún momento una salida laboral en la prensa o un placer no disociado de su profesión. En este último caso la lista sería interminable.



Gonzalo Fonseca: "Sobre los Muros"

En el próximo número de **La Pupila**, nos internaremos en el análisis de la obra de Fonseca. A continuación, detallamos todas las actividades que se han planificado en torno a su obra.



"Sobre los muros": ciclo de exposiciones sobre la obra de Gonzalo Fonseca (1922-1997).

Comprende diversas actividades a través de las cuales el público uruguayo tendrá la posibilidad de apreciar obras nunca antes expuestas en nuestro medio. Se realizará entre los meses de junio y agosto de este año en los principales museos. El Ciclo cuenta con el auspicio del MEC, el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Vivienda y Ordenamiento Territorial, IMM y Junta Departamental de Montevideo.

El ciclo de exposiciones integra:

Exposición "La sombra del arquitecto",

del 26 de junio al 26 de julio.

Subte Municipal. Artistas consagrados y nuevos artistas en relación con la obra de Fonseca. Curaduría de Gustavo Tabares y Fernando Loustaunau.

Se trata de generar miradas contemporáneas sobre la obra de Fonseca, en el entendido de que esta reinterpretación de destacados representantes del campo del arte actual dará nueva circulación de sentido en torno a este legado.

Artistas que participan: F. Arnaud / S. Santángelo / A. Bidart / M. Whyte / E. Cardozo / P. Atchugarry / M. Bustelo / M. Verges / F. Hontou / M. J. Ambrois / E. Vila / A. Campanella / J. Bassi.

Exposición de obra pictórica y escultórica de Fonseca.

Del 3 de julio al 3 de agosto. Museo Nacional de Artes Visuales.

La muestra coloca especial interés en su formación en el Taller Torres García y la obra desarrollada en NY y Seravezza que lo posicionó entre

uno de los mejores escultores del siglo XX. Entre las obras que integrarán la muestra están las pertenecientes a colecciones públicas y privadas de Uruguay, Venezuela, coleccionistas privados de Estados Unidos y legado del artista. A estas actividades se le sumará la presentación del catálogo.

Exposición "Tradiciones en tránsito".

Del 10 de julio al 17 de agosto. Museo de Historia del Arte.

Varios artistas a partir de una mirada al constructivismo desde la contemporaneidad.

Artistas que participan: G. Serra / M. Larrosa / D. Batalla / L. Balbuena / F. Méndez / Curaduría colectiva.

Exposición: "En la mística de la pintura".

Del 17 de julio al 17 de agosto. Museo Torres García.

Gonzalo Fonseca en contrapunto con Joaquín Torres García. Diálogo entre dos creadores. Presenta obras suyas y de Torres García correspondientes al periodo de formación del artista en el TTG.

Actividades académicas:

En el Centro Cultural de España, dos seminarios y una mesa redonda con la participación de especialistas nacionales y extranjeros.

Seminario: Legado de Gonzalo Fonseca

Primera jornada, miércoles 23 de julio de 16 a 18 hs:

Graciela Sapriza.+ Fernando Loustaunau + Federica Palomero (Ve).

Segunda jornada, jueves 24 de julio de 16 a 18 hs:

Kosme de Barañano (Es) + Alicia Haber + Gabriel Peluffo

Mesa redonda: Encuentros con Gonzalo Fonseca

Jueves 24 de julio 19:30 hs. Kosme de Barañano

Javier Bassi / Elena Fonseca / Pablo Fonseca / Toto Gurchich/ Roberto Sapriza /

Modera: Santiago Tavella

Habrá actividades Educativas que se realizan con el apoyo del Programa de Inclusión Social (MIDES-MEC) y el Programa para Mediadores Culturales (MEC).

Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.
Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 1890* - www.tiempost.com.uy

tiempost
postal | logística | distribución

Una gran obra y un Museo para todos

Gerardo **Mantero**

El Museo Gurvich abrió sus puertas en el año 2005 a impulso de la "Fundación Gurvich", creada por la viuda del artista Julia Añorga de Gurvich, y dirigida por su hijo Martín, con el objetivo de promover y difundir la obra del pintor nacido en Lituania en 1947. Para la creación del museo, ubicado en la Plaza Matriz, la fundación donó una suma considerable de dinero y el usufructo por un mínimo de cinco años de cinco colecciones permanentes de óleos, obras sobre papel, murales, esculturas y objetos, más el beneficio de todos los derechos de autor sobre la reproducción de obras de Gurvich con fines remunerativos.

Para conocer en profundidad la actualidad y los proyectos del Museo, conversamos con su directora ejecutiva, Silvia Listur.

Lo primero que destacó Listur, fue la labor decisiva que le cupo a la viuda de Gurvich en el momento de la muerte del artista, cuando se estaba preparando una gran exposición en el museo Judío de Nueva York. Para la misma, se había enviado una parte importante de su obra desde Uruguay, y por tanto se daba la compleja situación de tener la obra embalada en la aduana, a nombre del artista repentinamente fallecido. En esa difícil situación, la Sra. Julia Añorga, decide suspender la muestra y regresar el envío a nuestro país. Allí, se traza uno de los principios rectores que explica la existencia del museo, como es la preservación de una obra para que sea disfrutada por su comunidad.

Listur recuerda que cuando estaban montando el museo, Totó (viuda de Gurvich) decía "yo quiero que (el museo) sea un lugar del pueblo". Tal vez esta actitud explique cómo esta institución privada se ha transformado en un lugar de interés público: "nosotros tenemos un compromiso con la sociedad que tiene que ver con una actitud de vigilancia e interés para con los demás, y eso se ve reflejado desde la limpieza de las instalaciones, al rigor con que se organizan todas las actividades", señala Listur. Ese compromiso con el papel social del arte, lleva al museo a instrumentar un proyecto de "Inclusión Social" dirigido a los que por su contexto socioeconómico no pueden acceder a estos ámbitos: "Tenemos un programa que trabaja con seis



escuelas de contexto crítico, que fue creado a partir de una gran articulación horizontal. El traslado se realiza en camionetas de Cutsa o del MEC".

En cuanto al manejo del museo, la directora nos explica "El Museo cuenta con obras representativas de cada una de las series de Gurvich. Tenemos también obras en préstamo de la colección de la familia o de otras generosas personas que nos permite rotar el acervo. El mayor dinamismo en cuanto a las muestras lo llevamos a cabo en la planta alta, donde se realizan exposiciones temporarias (naturalezas muertas del artista, Gurvich en Nueva York, murales del taller Torres García, una muestra de caricaturas de Guillermo Fernández, su mural de Morini). El criterio rector es trabajar con maestros contemporáneos a Gurvich, o maestros latinoamericanos que no hayan sido muy conocidos."

Las proyecciones a futuro del museo pasan por dos vertientes; la primera es seguir promoviendo la obra en el exterior. Es en esa dirección que están encaminadas muestras en Israel y Estados Unidos. La otra preocupación tiene que ver con la consolidación de un proyecto sustentable que asegure la permanencia del museo. En la actualidad, "Existen sponsors que no son suficientes. En el futuro la forma de operar tiene que ser una mezcla de apoyos institucionales, sponsors, y de generación de recursos propios provenientes de la venta de entradas, reproducciones, etc". Una de las formas novedosas que se están instrumentando en esa dirección, tiene que ver con el próximo remate de arte latinoamericano en Sotheby's en Nueva

York: "Aquellas personas o instituciones que tengan interés de remitir obras de maestros uruguayos, lo pueden hacer a través del Museo generando un pequeño porcentaje para la fundación. A su vez, la casa de remates también dona parte del porcentaje que le cobra a sus clientes".

Todos esos esfuerzos van dirigidos a mantener un espacio de relevancia para la cultura y la ciudad y para valorizar la actitud de la familia de Gurvich que, luego de su generoso aporte, necesita la respuesta de la sociedad que les demuestre que la propuesta es apoyada. Nada de esto sería posible si no se exhibiera diariamente lo que es la mayor fortaleza del proyecto: la obra de Gurvich. Poseedor de un lenguaje de gran singularidad y autenticidad donde se transparentan nitidamente todas las influencias que lo nutrieron artísticamente y que forman parte de su herencia: la iconografía judía, el universalismo constructivo, las huellas indelebles de su admiración por el Bosco, Chagall o Brueghel. Su carácter compositivo, donde los ritmos, la línea y el dibujo son los elementos característicos y un tratamiento del color lúdico con una paleta alta que contradice su formación torresgarciana, muestran la versatilidad de un creador que mantiene la intensidad y rigurosidad en la tela, el papel, la cerámica y el mural. En el museo se puede apreciar todo su itinerario artístico y palpar el espíritu de este hijo de emigrantes pobres que tuvo que trabajar en una fábrica desde niño. Aquél Gurvich que se instaló en el Cerro donde trabajó e impartió clases, se traduce en una institución cultural que tiene una política de apertura e integración social.

El paso del tiempo es determinante en el arte y la vigencia tiene que ver con parámetros inalterables: "El devenir de los tiempos no forma categorías, sino cambios. Un pintor en este siglo no está en mejores ni peores condiciones que el pasado o en el futuro. Una nueva fisonomía de arte es un valor. El valor lo determina el artista, ya sea en un tiempo individualista o anónimo, primitivo o civilizado, pues siempre es un hombre que realiza el arte y ese hombre artista, es lo que en definitiva determina el valor", expresaba José Gurvich. ■

Imágenes negociadas:

Una mirada sociológica a través de los retratos de Cândido Portinari

| Sonia **Bandrymer**

El sociólogo brasileño Sergio Miceli es el autor del libro **"Imágenes Negociadas: Retratos de la Elite Brasileña (1920 –1940)"** publicado en San Pablo en 1996. Su trabajo parte de una interpretación sociológica de la producción retratística de Cândido Portinari. Estudia los procesos de diferenciación social y cultural, describiendo los actos del pasado tal como fueron vividos en su momento por los protagonistas, asumiendo como premisa que las relaciones humanas se producen en un estado difuso y de gran complejidad.

Los retratos son puntos de análisis estratégicos, espacios de cruce donde se condensan energías que unen un mayor espectro posible de sentidos culturales y relaciones sociales. Exponen un juego de legitimidades en tensión: el artista con relación al campo artístico; el

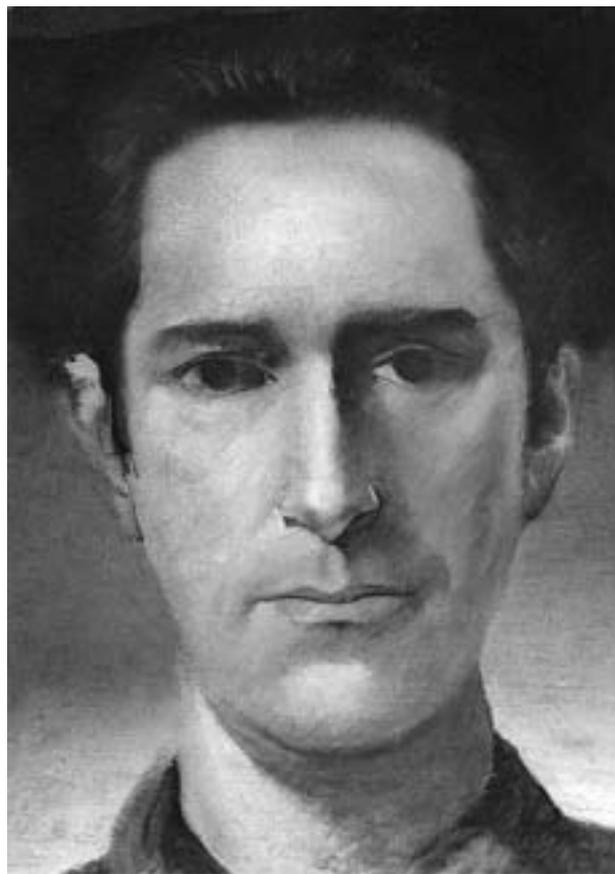
retratado con relación al campo literario, social o político, uno necesita del otro como soporte de un proyecto afín. Es en ese sentido que para Miceli, los retratos son imágenes negociadas entre los artistas y los retratados, recobrando la especificidad sociológica de esta práctica artística de larga data.

El retrato sería, para la época, la construcción de una forma específica de poder rentable y no únicamente en términos económicos. Portinari se consagró como modelo de artista "Modernista" al mismo tiempo que en Brasil avanzaba el régimen de Getulio Vargas y se procesaba la empresa de descubrimiento cultural de las figuras de la "brasilidad".

Resultan sugestivos los indicios que se pueden extraer al comparar los distintos retratos de María, la mujer de Portinari (una uruguayaya



Retrato de Nicolás Guillén.
(Imagen tomada del Proyecto Portinari)



Retrato de Olegario Mariano
(Imagen tomada del Proyecto Portinari)



Retrato de la Sra. Matarazzo
(Imagen tomada del Proyecto Portinari)



Retrato de María Portinari.
(Imagen tomada del Proyecto Portinari)

de 19 años que conociera en París en 1930). Se puede vislumbrar la ascendente posición del pintor en el campo artístico brasileño y del matrimonio Portinari en la estructura del espacio social. A cada retrato le aplica una misma lente que sistemáticamente enfoca en primer lugar la proximidad o distancia entre Portinari y el retratado. El autor trabaja por series de cuadros que reúne acorde al tipo de negociación: aquellas en que el artista imprimía vigor a su competencia de pintor; los clientes preferenciales: escritores; pintores; damas de la elite tradicional; el Presidente de la República; diplomáticos, intelectuales o feministas. El año 1945 marca un período de cambio, se percibe una fuerte subordinación al mundo de la política. En esa etapa sus retratos son de productores culturales: poetas, periodistas y críticos.

Su análisis es estructural al generar contrastes sistemáticos que van de lo particular a lo general. Primero entre diferentes versiones de retratos de una misma persona hechos por Portinari que a posteriori son contrastados por trabajos de otros artistas. También los contraponen con fotografías, caricaturas, y otros soportes posibles de trasmisión de imágenes. La individualidad del artista no es reductible a un modelo general y su éxito no se debe a la aplicación racional de "fórmulas-resultados". Miceli repasa las ambigüedades, los dilemas, las dificultades, las pulsiones, las energías sociales condensadas en las telas.

La polémica Exposición "Imágenes Negociadas".

Dos años después de publicado el libro, Sergio Miceli sería el curador de la exposición homónima presentada por el Centro Cultural Banco do Brasil en Río de Janeiro entre el 2 de julio y el 11 de octubre de 1998. La visión de Miceli fue objeto de un ataque virulento por parte de Moacir Werneck de Castro que se posicionó contra la exposición antes de su apertura. Werneck de Castro encontraba en la tesis de Miceli una intencionalidad explícita: la de demostrar que el género "retrato" es un foco generador de corrupción de los artistas en ese período. Sin duda que a Werneck de Castro le molestaban algunas consideraciones dedicadas al círculo de amigos de Portinari, figuras exponenciales de la cultura de la época como: Olegario Mariano, Manuel Bandejas y Mario de Andrade.

Annateresa Fabris, Historiadora y Crítica de Arte, en un ensayo publicado en el 2003 en la UFRGS titulado "**La guerra de las imágenes**", indica que en los archivos del Proyecto Portinari existen evidencias documentales sobre el "mecenazgo" ejercido por el poeta Olegario Mariano a favor de Portinari, corroborando así la tesis presentada por Miceli en 1996. Lamentablemente, el más perjudicado por la polémica fue el público, que sin haber leído el libro o visto la exposición comenzó a ser informado en forma parcial. El Jornal do Brasil en un artículo del 23 de junio - días antes de la apertura de la muestra, anunciaba: "*Portinari sobre fuegos cruzados*" en una polémica suscitada por "una extraña sociología", todo esto sin informar sobre la opinión de cada una de las partes. La polémica se mostraba como un asunto: entre "*portinaristas y antiportinaristas*", "*una discusión crítica sobre el Modernismo*", "*Portinari como artista oficial del régimen de Getulio Vargas*". De esta manera el diario creaba dos bloques antagónicos estereotipados: Miceli/Amaral versus Werneck de Castro/Portinari/Pedrosa/Scliar.

Lamentablemente el autodiscurso de los opositores a exposición no permitió un genuino debate sobre las "*versiones consagradas*", abriendo cauces para más de una visión posible sobre el modernismo y sobre Portinari. Se le puede discutir a Miceli que para explicar su tesis necesitaba del libro ya que la exposición por sí misma no la planteaba. Obviamente que el libro no constituía una amenaza ya que fue leído entre las cuatro paredes de la academia, pero la exposición tenía condiciones para causar un corto circuito en el campo artístico. La polémica sirvió en la medida que la cultura brasileña debió dejar de razonar desde el punto de vista de glorias intocables, estereotipos y mitos fundadores. Miceli continúa investigando el modernismo en San Pablo. Trabaja sobre los modernistas, artistas de carne y hueso, ambivalentes, contradictorios, que conviven con los mecenas y sus vicios, sus gustos barrocos, sus escapes mundanos, su distribución de privilegios. A estos los unen vínculos mercantiles, políticos, de herencia, de amistad, de enemistad y en buena medida de subordinación. Ahora sí, con todo el material expuesto, queda abierto el debate. □

arte BA '08

Decimoséptima Edición (29-05 al 2-06;
La Rural, Buenos Aires)

Oscar Larroca

Llamada a convertirse en una de las ferias de arte más relevantes del mundo (junto a Arco, Art Brussels, Art Basel, o FIAC), **ArteBA** convocó en su última edición a ochenta y una galerías de todo el continente y a casi ochocientos artistas. Un encuentro anual donde los inversionistas, diseñadores, artistas, agentes artísticos, freaks y curiosos, se dan cita. Un escenario donde no faltaron los consagrados (Xul Solar, Berni, Ferrari, Noé, Testa, Nigro, Seguí, Roux), ni las alianzas entre arte e historieta (Rep dibujó sobre un mural ante el público presente), ni las galerías que aspiran a incorporarse en el circuito de ventas (*By Appointment*, *Club del dibujo*, *Cordón Plateado*, *Cultura pasajera*, *Ed Contemporáneo*). Cuatro mesas de ponencias bajo el lema "Arte Global/Arte Latinoamericano: nuevas estrategias" y homenajes a destacadas figuras de la plástica argentina (Kosice, Iommi, Testa, Lozza y Povarché) se sucedieron durante cuatro días. **ArteBA** se completó con el espacio "Open Space" (mayoritariamente instalaciones) y la muestra anual de premios otorgados por los patrocinadores (Premio Petrobras de Artes Visuales, y Premio Paradigma digital- Mc Station). Uruguay va marcando una gradual presencia en esta feria con *Galería del Paseo* (Cardillo, Fischer, Vila), *Galería Sur* (Legrand, Cardozo, López, Costigliolo), más el espacio "en préstamo" de la argentina *Galería Palatina* para célebres maestros uruguayos (Gurvich, Figari). El Estudio de curaduría y producción artística *Harto_ Espacio* también exhibió sus trabajos.

Tendencias

Óleo, acrílico, dibujo, acuarela, fotografía y grabado inundaban los stands. El arte bidimensional sigue siendo el chivo expiatorio del "arte comercial", pues se sostiene que las llamadas "artes tradicionales" son mercaderías más fáciles de vender. Y quizá sí, directamente "la obra para colgar en la pared" sea la más representativa en este tipo de ferias. Pero bueno es señalar que todos los espacios del arte contemporáneo están atravesados

por el sacrosanto mercado, incluyendo las bienales internacionales, por más que sus curadores se afanen en maquillarlas con discursos ideológicos de diverso calibre. A la postre, un considerable porcentaje de la producción artística visual contemporánea termina siendo legitimada —aunque no solamente— por intereses asociados al capital. A diferencia de ediciones anteriores, se pudo observar un número no desdeñable de pintores que vienen apostado a la figuración de corte "realista": Pablo Ferrer, Patricia Claro, Nicole Tijoux (Chile), Tito Monzón (Perú), Daniela Boo, Juan Becú (Argentina), Viviana Zargón (Costa Rica) y Melissa Mejía Rizik (República Dominicana). Más que un retorno meramente anacrónico o de estrategias vinculadas al gusto del público consumidor, se trata de una constatación fundada en la incipiente necesidad del artista y del espectador de recuperar la estética y, porque no —de paso— de ir ajustando la cintura ante los futuros virajes que pronostican algunos pensadores del primer mundo. En definitiva, no perder el tren. La fotografía también marcó su presencia con una vuelta de tuerca hacia cierto registro surrealista y mágico, más cerca de la obra de Jeff Wall o de Sam Taylor-Wood que de las experimentaciones visuales (anamorfosis, superposición de imágenes, texturas) propias de la década del noventa. Los trabajos más relevantes en esta técnica pertenecían a Nicola Constantino, Nicolás Branca, Cristina Fresca, Silvana Lacarra, Ananké Assef, Marcos López, Laura Ortego, Mariana Cortés, Fabiana Barreda, Leandro



John de Andrea. "Sitting woman".
Polyester, resinas, mesa de madera. Medidas variables, 1973.

Allochis y Santiago Porter. Y hablando de gustos, **ArteBA** demuestra que un mercado más expansivo que el uruguayo puede apostar a la segmentación de las tendencias con un nivel decoroso y alejado de la obra de bazar (que, obviamente, también los hay en Buenos Aires). Nuestro mercado se halla subordinado a una acotada franja de compradores y acorralado por una depreciación de los valores en las obras de los artistas vivos. Para contrarrestar esa adocenada realidad —también presente en otros países latinoamericanos—, **ArteBA** puede ser una ventana abierta.

Rarezas

En el espacio "Barrio Joven Chandon" (un espacio que premia a las galerías emergentes) se pudo ver una exposición de fotografías y videos de quien fuera el manager de la banda New York Dolls y del grupo Sex Pistols: el empresario-artista Malcolm Mc Laren. ¿Qué hacía allí el manager de la agrupación insignia del punk?, es una pregunta que se puede contestar a la luz del cinismo de aquellos que levantaron en los '70 la bandera de la emancipación. Destruir los ideales que se decían defender para luego ser fagocitados por el mercado, es la respuesta por elevación del propio Mc Laren: "El punk, los Sex Pistols, destruyeron más de lo que crearon". En el stand de la galería *Zavaleta Lab*, se encontraba a la venta la escultura hiperrealista "Sitting woman" (1973) del escultor estadounidense John de Andrea. Con el cabello suelto y el vello púbico recortado, "Sitting



León Ferrari. "Clarinete".
Espuma de poliuretano y diversos objetos.
Medidas variables, 2008.



Silvana Lacarra. "Autorretrato I".
C-print. 170 x 50 cm. 2008.

woman" es una obra que puede considerarse decadente y alejada de las modas (tiene 35 años), o emblema de uno de los últimos ismos del siglo XX, según el cristal con el cual se mire. Desde el punto de vista de la factura técnica, no es una pieza que se encuentre a la altura de otros trabajos del autor o de algunos exponentes del movimiento, como Duane Hanson o, más recientemente, Ron Mueck. Como se ve, el mercado de esta parte del mundo no sólo legitima a los nuevos productores (para exportarlos) sino que también recicla una buena parte de la obra artística que expulsan los circuitos comerciales de las metrópolis. Un ida y vuelta permanente.

El jet set

Rodeada de periodistas y de incondicionales, se hizo ver la estrella (en ocaso) Marta Minujín. La autoproclamada "pionera del pop argentino" es a la Argentina, lo que

Páez Vilaró es al Uruguay: glamour y pasado prestigioso. Es que, a falta de una bienal que los acicale y cobije, **ArteBA** funciona como la exitosa vitrina donde las vacas sagradas también se dan cita. En la otra esquina del pabellón de La Rural, Cuathémoc Medina, Rosa Olivares, Tanya Barson, Luis Pérez Oramas, Lynn Zelevansky, Olivier Debroise, Inés Katzenstein, y otros emisarios del arte institucional, debatían sobre las nuevas estrategias de inserción en el mundo para el arte latinoamericano.

El mercado

Para Florencia Braga Menéndez (crítica, galerista y miembro del comité de selección de "Barrio Joven Chandon"): "Hay "mercado" y "mercado". Si reconocemos que el comercio de nuestro trabajo bien puede ser una cosa respetuosa y noble, si aceptamos que desde siempre el hombre necesitó cambiar bienes con sus pares

para proveer sus necesidades y que eso se puede hacer en el contexto de normas claras y reglas de juego perfectibles y, porqué no, tendientes a la posibilidad de hacer justicia de esa transacción, estaremos de acuerdo en que Mercado puede ser también una gran cosa. (...) Creo que en su mayoría las instituciones del arte son engreídas maquinarias desde las que ignorantes vacíos de poesía se transforman en apóstoles de la burocracia más idiota. Es un peligro que corremos todos, terminar serviles a cualquier industria de narcisismo de las que abundan". Volviendo a lo que expresamos anteriormente, estas ferias no están libres de que se las asocie, en mayor o menor grado, con fundaciones o museos que cultivan intereses espurios (legitimaciones sujetas a modas, especulación, tráfico barato de mercadería). Por lo pronto, es necesario que todo artista conozca el campo de juego y sus reglas para saber qué es lo que se gana o se pierde. ■

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videointervistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

repetición la madrugada del lunes a la una y treinta.



25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Walter D'Amico y Pablo Priggi 2008

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

Fundación Itzú

El temblor de la retina

Arthur C Danto: *Unnatural Wonders: essays from the gap between art and life.*

New York, Columbia University Press, 2007 (384 págs.).

Mario Trajtenberg

Desde la fatídica fecha de 1984, en que no se cumplió la profecía de George Orwell —un mundo en que todos estaríamos bajo el control del Gran Hermano—, Arthur C. Danto es conocido como el generador de una visión negativa de la historia reciente del arte. Veinte años antes, la “Brillo Box” de Andy Warhol había impuesto al público la nueva identidad de una pintura que no puede distinguirse de un producto industrial para el consumo; en este caso una caja de esponjas de acero, en otros la etiqueta de una lata de sopas Campbell, o un retrato de estrellas de la publicidad como Marilyn Monroe o Jackie Kennedy.

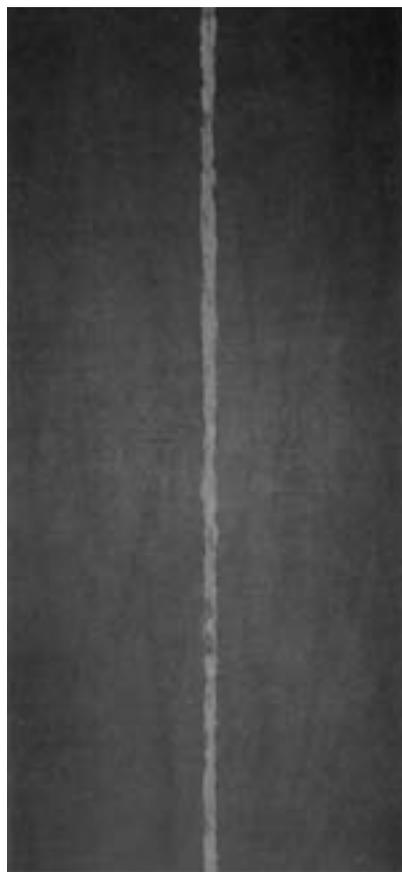
Danto quiso que su proclamación del “fin del arte” fuera una liberación para artistas y público; en lo sucesivo quedaban abolidos los estilos, la sucesión temporal y racional de las escuelas y “todo estaría permitido”, como dice Dostoiévsky de la ausencia de Dios. Pero, con una punta de ironía, Danto agrega que no ha sido el primer filósofo en anunciar el fin del arte y dedicarse luego —en las muy leídas columnas del semanario *The Nation*— a la crítica de arte. El fin del arte, aclara, no es la muerte del arte. G.W.F. Hegel, un ilustre antecesor de este profesor de filosofía, ya había dicho que el arte “en su vocación más alta, es y sigue siendo cosa del pasado”. “Ni él ni yo —comenta Danto— supusimos que la práctica de la crítica de arte quedaba invalidada por esta tesis.” Y, en la tremenda serie de *Conferencias sobre estética* que vino después, Hegel demostró ser un peso pesado de esa crítica.

En realidad, agrega Danto, Hegel creía que el arte ya no cumple la función primordial de satisfacer las necesidades espirituales más altas del hombre, como ocurría en Grecia o la Europa medieval; esa función ha pasado a cumplirla la filosofía. En aquellas épocas, el arte hacía patente, a través de imágenes, lo que el hombre necesitaba saber sobre sí mismo y el mundo en el que cree vivir. Nosotros tenemos que interpretar lo que ellos comprendían inmediata e intuitivamente.

En su *Después del fin del arte*¹, Danto desarrolló esta idea y relató el choque de la aparición del arte pop en 1964, que desvió su carrera de la filosofía a la crítica de arte. Con una densa elaboración teórica, sitúa en la historia el proceso que lo llevó a buscar “estructuras narrativas objetivas de cómo se desarrollan los eventos humanos”, concluyendo que la

“narrativa” del arte ha perdido coherencia; ha llegado a un “fin de la historia”.

El presente volumen carece de la unidad de aquél y está constituido por una selección de artículos aparecidos entre 2000 y 2004 bajo la forma de comentarios que reflejan la actualidad de la producción artística, sobre todo a través de lo que pudo verse en ese período en las galerías y museos de Nueva York. Con este criterio entran varios artistas de otras épocas, que le sirven a Danto para reexaminarlos con el lente de su sensibilidad y su conocimiento de la historia —y no sólo de la historia del arte. Es así como aparece Tilman Riemenschneider, con sus tumultuosas figuras en madera de tilo que se salvaron apenas de la furia iconoclasta de la Reforma. Aparece también Jean-Siméon Chardin, con sus visiones de paz doméstica y rutina culinaria que sirvieron como consuelo luego de la derrota francesa en la Guerra de Siete Años, y de alivio ante los grandilocuentes cuadros históricos del academicismo dieciochesco.



Barney Newman. Onement III.
Óleo, 182,5 x 84,9 cm. 1949

Aparece Artemisia Gentileschi, protagonista de un escándalo sexual a principios del siglo XVII y de la notoriedad aun mayor de ser una mujer y una artista considerable desde los 17 años.

Más cerca de nosotros, Danto dirige la mirada sobre artistas de los cuales todavía no se ha dicho todo, tales como Giacometti con sus figuras adelgazadas hasta la pura espiritualidad, el Picasso de los dibujos eróticos y los alemanes de la primera posguerra —Christian Schad, Max Beckmann— testigos, en registros opuestos, de un presente desastroso que conducía inexorablemente al nazismo.

Después de haber lanzado su desafío ideológico, Danto ha pasado algún tiempo recomponiendo el prestigio de artistas generalmente despreciados por la crítica “seria”. Uno de los más célebres es Norman Rockwell, el ilustrador de tapas del *Saturday Evening Post* y creador de una larguísima serie de imágenes pintorescas y sentimentales de la vida norteamericana. “La Historia era el cubismo, el futurismo, el surrealismo, el expresionismo abstracto. Y él, ¿qué pintaba? *Babysitters, recién casados, papás y mamás cincuentones, adolescentes flacuchos, tipos pintorescos, perritos, limpiadoras, policías amigables, médicos de cabecera, Santa Claus. Los verdaderos artistas estaban dedicados a la historia del arte. Él se pasaba en su casa pintando cuadros.*” Esta evocación nostálgica de un artista muy popular, que mereció una retrospectiva en el museo Guggenheim, apunta un gusto desafiante por los márgenes del arte respetable, que no proviene de un descuido o ignorancia de la moda de los salones, sino de todo lo contrario: casi un hastío del expresionismo abstracto y una añoranza de la figuración.

Esta reacción se ejerce sobre un artista como Jeff Koons (“un charlatán” según el *New Yorker*), héroe de la banalidad y del kitsch hasta un punto que no se sospecha sin haber visto las páginas de internet que le están dedicadas (dicho sea de paso, el libro habría ganado con algunas ilustraciones). Su arte publicitario, sus aparatos domésticos inútiles y minuciosamente confeccionados, sus óleos, serigrafías y esculturas en diversos materiales —cristal, porcelana, acero cromado— y sus figuras inflables revelan la sed de imágenes hiperrealistas que ha dejado el paso del expresionismo abstracto, y si el éxito comercial sirviera para



Joan Mitchell. Sin título. Óleo, 185 x 185 cm. 1986.

juzgarlo habría que considerarlo uno de los grandes de la actualidad. Las imágenes pornográficas de Koons y su mujer están apenas desmentidas por el material con que trabaja, el cristal, y por el obvio atractivo y la juventud de la pareja.

Además de los grandes de la filosofía, que miran por encima del hombro de Arthur Danto en cada uno de sus juicios, hay en sus artículos presencias obsesivas y fantasmales, principalmente la de Marcel Duchamp, uno de los introductores del dadaísmo en Nueva York y descubridor de los *objets trouvés* —un orinal, una rueda de bicicleta— que ayudaron a difundirlo. Esa presencia vela sobre los gestos zen de Yoko Ono, la viuda de John Lennon, y sobre los conjuntos heterogéneos de Fluxus, una corriente difícil de identificar salvo en su rechazo de la “obra de arte” como objeto. Motivada por la enseñanza de dos maestros que no tienen nada que ver con el arte visual, el compositor aleatorio John Cage y D.T. Suzuki, el divulgador del Zen, cuenta entre sus muchos practicantes a George Maciunas, que dio su nombre al grupo Fluxus y afirmó que “si el hombre pudiera experimentar el mundo que lo rodea de la misma manera como experimenta el arte, no habría ninguna necesidad de arte, artistas ni otros elementos improductivos.” El arte, comenta Danto, no es un recinto especial de la realidad sino una manera de sentir cualquier cosa: la lluvia, el rumor de la multitud, un estornudo, el vuelo de una mariposa. Las corrientes “minimalista” y “conceptual” no podrían haber llegado más lejos.

Antes de transitar esa distancia —o en forma simultánea—, Danto hizo regularmente la crónica de todas las exposiciones que pautaron la decadencia (o la decadencia) del expresionismo abstracto y tuvieron lugar en los años abarcados por esta antología. No todos los artistas estaban vivos en ese momento. Algunas de las descripciones ayudan a paliar la ausencia de fotografías.

—Sean Scully, en las cajas que cuelga a un ángulo recto con la pared, cultiva franjas, como el francés Daniel Buren en el Palais-Royal de París, pero son franjas “vibrantes, pictóricas”, con anchos y tonos diferentes.

—Paul McCarthy no vacila en apelar a la repugnancia que pueda sentir

el espectador por sus enchastres de chocolate (que parecen otra cosa) y las cosas que hace con la comida en sus videos: un comentario de rechazo, opina Danto, a las imágenes conformistas y sentimentales del cine.

—Renee Cox expone una enorme foto de sí misma, desnuda, con los brazos extendidos, que el entonces alcalde Rudolph Giuliani fulminó como sacrilega por su alusión a la Última Cena.

—Barnett Newman hace en *Onement 1* una declaración de sencillez y despojo visual: un plano de color único, con una rajadura pintada de arriba abajo. Las *Estaciones de la Cruz*, pintura blanca y negra sobre fondo del lienzo sin preparación, está compuesta en forma similar por franjas verticales, que en las estaciones 12 y 13 se convierten en un dramático negro uniforme, otra vez casi completamente blanco para la 14, imagen de Cristo entregando el alma como cuenta San Mateo. Danto llama a Barnett Newman “uno de los últimos grandes tipos”.

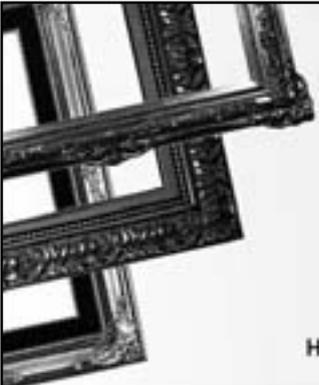
—Joan Mitchell, casi la única mujer del expresionismo abstracto, creadora de manchas con espeso pigmento y también tonos esfumados; fue más allá de lo que Duchamp llamaba “un temblor de la retina”, fiel hasta su muerte en 1992 a una abstracción pura que iba pasándose de moda. Su arte, dice Danto, era “memorable y urgente” y para confirmarlo pueden mirarse algunas de las reproducciones ofrecidas por el servicial Google.

—En el otro extremo de un arte no representativo, las imágenes racionales y geométricas de Robert Mangold, con sus misteriosos firuletes inscritos en planos monocromos y una serie de “columnas” que a Danto le parecen más bien torres como las que cayeron para siempre en 2001.

—El *Cremaster Cycle* de Matthew Barney es una serie de cinco películas de distinta duración; la más larga y menos soportable, la tercera del ciclo, dura más de tres horas. No es obligatorio verlas una a continuación de otra, y quizá haga falta algún respiro para asimilar su exuberante complejidad de símbolos masónicos y referencias anatómicas. Algunos de los personajes son el ajusticiado Gary Gilmore, interpretado por el propio Barney, el mago Harry Houdini (Norman Mailer) y un actor/actriz de sexo indefinido llamado Marti Domination. El ciclo se proyectaba en el museo Guggenheim, que también figura como escenario.

Esta crónica puede hacer muy poco más que exponer la variedad de estímulos de un medio como el de Nueva York y el rigor con que Arthur Danto se ha orientado en ellos a lo largo de los años, ayudado por su saber filosófico y estético, su ojo y su memoria. “Aún cuando tenga reservas a propósito de la obra que comento, como a veces ocurre”, declara al final de su colección de crónicas, “mi tarea es dar a los lectores algo en qué pensar sobre el arte, sobre la vida y sobre las relaciones entre ambos”. □

¹ Barcelona, Paidós, 1999.



Marquería de arte

Trabajos profesionales

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

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

Arte, compromiso y poder

A lo largo del siglo XX, las actividades de los productores de hechos culturales estuvieron a caballo entre la defensa de la independencia creadora y el advenimiento ante el poder. En un siglo XXI donde el tablero cayó en pedazos y la premisa es la geoidiocia del “vale todo”, ¿es pertinente hablar de compromiso artístico?

“Si por ejemplo hoy existiera un Antonin Artaud, sería una curiosidad apasionante que podría ser financiada: entonces, o bien se suicidaría, volvería por su propia voluntad al hospital psiquiátrico, o bien se volvería él también una estrella que sale en la televisión.”

Cornelius Castoriadis

| Oscar **Larroca**

Robert Fripp afirmaba que con la desaparición física de John Lennon se disuelven los últimos ideales éticos de una generación. Para el líder de King Crimson, el deceso del ex-beatle termina de sepultar los valores del “hombre nuevo” supuestamente forjados a fines de la década de 1960 junto a la Era de Acuario y el Mayo francés. Prisioneros de su propio pragmatismo, los artistas de las más variadas disciplinas fueron adaptándose a los nuevos lineamientos del sistema. Los que quisieron resistir estas reglas y no pudieron cayeron en la autoexclusión, mientras otros terminaron quitándose la vida.

Cambiaron los temas abordados, en parte por específicas razones históricas y en parte por oportunismos frívolos. A pesar de ello, algunos artistas mantienen una actitud comprometida ante las miserias de siempre e intentan intervenir críticamente en las transformaciones culturales que lleva adelante el capitalismo.

Desde otro ángulo, hay fuertes razones de peso para considerar que, a menudo, ni siquiera son suficientes las buenas intenciones de algunos artistas de masas, como Peter Gabriel, Bono o Sting denunciando las secuelas de las dictaduras, o los recitales multitudinarios a favor de causas nobles, como el We Are The World, Live-Aid y el G-8. Los espectadores de esos espectáculos sedan durante algunas horas sus conciencias para volver a formar parte de la maquinaria denunciada en los mismos.

Resumiendo: 1) algunos creadores, luego de los fracasos libertarios de la década de 1960, abandonaron todo tipo de confrontación y se sumaron a una temática hedonista, ajena a



Fotografía de Guy Le Querrec/Mágnam, 1968.

cualquier compromiso; 2) otros artistas continuaban denunciando los males endémicos de la sociedad, pero su esfuerzo en formar opinión es escaso, quizá porque rozan el panfleto o porque su mensaje es ambiguo y se grita desde las entrañas mismas del sistema.

El desencanto con el sistema

Hace exactamente cuarenta años las calles parisinas exigían "la imaginación al poder". En las fachadas del barrio latino convivían consignas de Trotsky, Debord, Sartre, Bretón, el Che y Mao. "Un hombre no es estúpido o inteligente: es libre o no lo es", gritaban los muros. Los estudiantes, inspirados en acciones de cambio radical como la Revolución Francesa de 1789, hablaban de cambiar la vida hasta las últimas consecuencias, aunque se regocijaron más en el slogan que en el compromiso profundo con las ideas de Marcuse o Castoriadis. El Mayo del '68 significó la cristalización conjunta del malestar obrero, el fastidio estudiantil con la conservadora política gaullista y la detonación de la "grifa de lo joven".

Consecuencias (I): el "neocanto" con el sistema

"Como históricos, ustedes reclaman un nuevo amo. Lo tendrán".

Jacques Lacan

El reverso del psicoanálisis, Seminario XVII (1969-1970).

Para Vicente Verdú, el ensayo de Daniel Bell titulado **Las contradicciones culturales del capitalismo** (1976), se puede convertir en su obra más reveladora "si se lee en sentido inverso". En lugar de alterar el mecanismo del sistema, como creían Bell y los jóvenes del '68, se registró un superaccidente de cuyo arrojo el imperialismo salió rejuvenecido. En efecto, poco tardó el sistema en fagocitar esa rebeldía y digerirla (1), creando un contraefecto asaltado por un modo de vida fundado en el placer. Así, el consumismo fue un infiltrado en la celebración del orgasmo, la aventura y la libertad sin límites. Presurosos por declarar la "muerte del sujeto moderno", los revolucionarios no sólo colaboraron en eliminar las hipocresías básicas del arquetipo burgués, sino que también barrieron con valores morales históricos que, en cierta medida, permitieron esa denuncia. Para Verdú, una de las paradojas, por tanto, es la siguiente: los líderes del Mayo francés repudiaban con vehemencia la sociedad de consumo, siendo ellos, por excelencia, grandes consumistas (del tiempo, del sexo, del ocio, de los *mass media*). Sacudieron la historia y fueron promotores de la revolución

colectiva, pero al combatir indirectamente los valores de la modernidad a horcajadas del hedonismo, se convirtieron ellos mismos en ultraindividualistas (2). La inversión de este enunciado canónico, fraguado en casi todos los ámbitos sociales, definió el rumbo de la cultura occidental. Para Sandino Núñez, "... el capitalismo deja de estar bajo el signo europeo de lo burgués-ilustrado y pasa a estar bajo el signo estadounidense de la masa mediática, incluidos sus tópicos sagrados como la liberación sexual de la tiranía calvinista y la masificación de la cultura..."

El arquetipo burgués basaba su moral en tres virtudes: el ahorro, la utilidad y la finalidad. El Mayo francés impugnaba cada uno de esos principios. Frente al ahorro y la contención sexual, patrocinaba el gasto orgasmático ("lo contrario al fascismo es el orgasmo", teorizó Wilhelm Reich); frente a la renuncia, el placer sin espera. El ahorro se reveló entonces equivalente a la represión sexual (la castidad de la mujer hasta la boda), y la "utilidad" o la "finalidad" se manifestaron como la marca desilusionada del proyecto y de la acción. Frente al ahorro restrictivo, propuso el gasto; contra el ascetismo, el hedonismo producido por las drogas (legales y prohibidas), y ante el futuro, el presente. La síntesis de estos elementos (hedonismo, gasto, presente) configura la cultura de consumo. Por el contrario, tanto el ahorro económico, como la aprehensión profunda ante una obra de arte, o la distensión con un grupo de amigos, requieren de constructos pacientes. Tiempos y profundidades reflexivas que no son útiles a los intereses prácticos del capitalismo. Por esa razón, el slogan publicitario de una tarjeta de crédito ("Porque la vida es para vivirla hoy") y los efectos de la cocaína ("para estimularse al toque en una fiesta"), apuntan a suprimir la espera y satisfacer la inmediatez: el gozo **ahora**.

Consecuencias (II): El árbol y el bosque

Maldecir en el siglo XXI la sociedad de consumo resulta, para muchos, tan romántico como marxista (o ambas cosas), pero a la luz del comportamiento de nuestra sociedad, siguen vigentes las consecuencias del consumismo dadas por Luis Aranguren ("un reduccionismo economicista de la vida") y Jean

Baudrillard ("un sistema que se halla en trance de destruir las bases del ser humano").

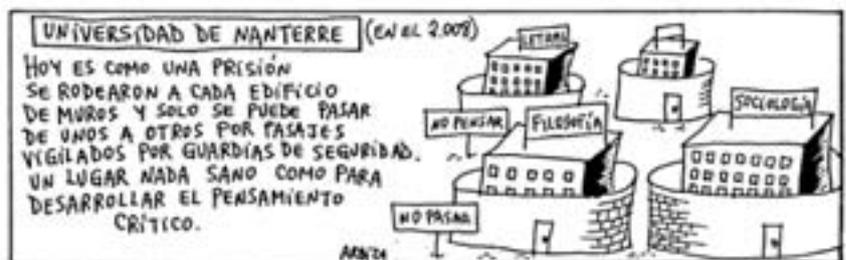
Luego de finalizada la década de 1960, sin embargo, muchos ciudadanos y artistas se llamaron a sí mismos "apolíticos" (ni capitalistas, ni adversarios de la sociedad de consumo, por ejemplo), debido a los siguientes factores (3):

1) Por carencia intelectual. No se logró visualizar que detrás de la ofensiva beligerante a la herencia autoritaria, el que terminó agonizando fue el sujeto moderno, no el autoritarismo. (Evitando un juicio de valor acerca de esta pérdida, el imperio coloca sobre la misma un manto de invisibilidad. Eso supone una contraofensiva poderosa para hacer visible esa agonía. Pero, una vez más, los tiempos y las urgencias individuales se alzaron con la paciencia y la reflexión crítica.)

2) Por frustración y debilitamiento. La construcción del "hombre nuevo" se convirtió, para las generaciones posteriores, en una meta utópica. Pero, en palabras de Octavio Paz, asistimos "a un nihilismo complaciente, no al nihilismo trágico que había pensado Dostoievsky, o bien Nietzsche".

3) Por procedimientos ortodoxos. Las propuestas políticas de los gremios de la cultura quedaron reducidas a retóricas anacrónicas, colaborando de ese modo en licuar (y nunca un vocablo más ajustado en la era de la modernidad líquida) la polisemia de algunos términos como "compromiso", "imperialismo" y otros, que suenan caducos. Los partidos supuestamente progresistas no supieron advertir a tiempo que la lucha no sólo debía librarse en el terreno estrictamente político, sino en el campo cultural. Así, la cultura de las hamburguesas, la basura televisiva (droga apadrinada bajo el socaire de la libertad de expresión) y los oropeles de un paraíso artificial, ocuparon finalmente el lugar dejado vacante por la ausencia de modelos contraculturales reales. Esto también explica, en alguna medida, la estrepitosa caída de los países socialistas.

4) Por procedimientos heterodoxos. En 1968, Roland Barthes proclama "la muerte del autor" y en 1992, Francis Fukuyama hace lo suyo con "el fin de la historia"; un decreto que se configuraría en la "primera intervención ideológica de confesada derecha tras la Segunda Guerra Mundial", según



© Arbizu, "Mayo del 68" (2008)

Amir Hamed. Estos y otros desarrollos teóricos abonaron el terreno para una gradual disolución de los contratos y consensos en los que se sustentaba el proyecto ético de la modernidad.

No obstante las genuinas diferencias políticas, religiosas o ideológicas presentes en toda civilización, estos factores facilitaron los espacios cerrados en el marco de los reclamos raciales, de sexo (4), de medio ambiente, o de "opción sexual". Luego, una nueva fragmentación que atravesó horizontalmente todos los espacios anteriores (en Uruguay, por ejemplo, existe una docena de colectividades de afrodescendientes). No se trata de desconocer el legítimo derecho de aquellos que se sienten afines con una causa o incluso a una moda para afirmar su personalidad, pero, como se puede observar, la fragmentación en el seno de *otra* fragmentación es contradictoria con los intereses que se persiguen, pues mientras todos gozan de "la libertad más absoluta" para accionar, reclamar un espacio o reunirse, corren el riesgo de promover la intolerancia y la disolución de fuerzas mediante la falsa oposición (5) y el cortoplacismo.

La respuesta líquida

Decíamos anteriormente que se había producido un viraje que definió el rumbo de la cultura occidental. Charly García en la portada de la revista "Gente" (años después de parodiar esa publicación en **La grasa de las capitales**), Mercedes Sosa cantando en un acto político de Cristina Kirchner, artistas plásticos figurando en las páginas "sociales" de revistas de moda, etc. El "*pensamiento débil*" (poroso, maleable, efímero) del sociólogo italiano Gianni Vattimo es tomado como herramienta y argumento para justificar estos virajes. Empero, compartir los mismos tics del sistema posiblemente promueva el descreimiento del receptor al transmitirle mensajes imprecisos. Al mismo tiempo, el mero hecho de compartir un estrado con un político, salir fotografiado en la página de sociales o almorzar "pour la gallerie" con el presidente de una Nación, no favorece ninguna circunstancia ni modifica esquema alguno ("*Y aunque te inviten a su mesa, no estarán de tu lado*", advierte Fito Páez en "Gente sin swing"). Cualquier determinación ética que se adopte estará filosóficamente sujeta a una u otra manera de insertar al hombre en su entorno, pues el hecho de que hayan caído varios muros, no significa que ciertas ideas puedan caer en descrédito. El capital, la alienación de masas, las ansias de poder, la manipulación política, la inequidad social y los conflictos bélicos, son hechos que mantienen plena vigencia a pesar del



Instalación de **Martin Creed** titulada "Obra 227: Luces encendiéndose y apagándose". Obra ganadora del Premio Turner en el año 2001.

aggiornamento de las técnicas de ocultamiento y maquillaje utilizadas por el imperio. Debemos admitir que en esta nueva era ("*la era de la mentira*", denuncia Saramago) es imprescindible renovar métodos para no caer en el debilitamiento o la frustración. En cambio, la "maniobra de las metástasis" en el marco de una estrategia liviana sólo evoca la visible desesperación de quien no quiere quedar por fuera de los parámetros legitimadores.

La respuesta (supuestamente) inofensiva

"El rock se hizo un gran negocio y ya no cachetea a nadie".
Diego Capusotto.

De la mano de una teoría que avala el "fin del arte" y el "fin de la historia" (ambas, derivadas de Hegel), los artistas contemporáneos se enfrentan ante la disyuntiva de las falsas oposiciones: divertido/obsoleto, transgresor/complaciente, comprometido/acartonado, **político/libre**. Es cierto, el poder del arte reside en situarse en un ángulo oblicuo con respecto a la norma cultural aceptada, pero se puede ser profundamente transgresor —por ejemplo— sin rendir pleitesía a los modelos exógenos vigentes (como han hecho Ernesto Vila, Jorge Lazaroff, Leo Maslíah,

Fernando Cabrera, Asamblea Ordinaria, y tantos otros); incluso, sin comprometerse directamente en temas sociales específicos. La banda de rock uruguayo "Trotsky Vengarán" explica que su música —cuya consigna es "diversión, pogo y agite"— no busca satisfacer ninguna identidad ni de transmitir mensaje alguno en beneficio de los ciudadanos. Sebastián Teysera, cantante de "La Vela Puerca", agrega que "*el rock ya casi no propone librar grandes batallas (...)* el trasfondo ideológico que tenía antes ya está casi extinto". Para Walas, el vocalista de "Massacre", ello supone una pérdida: "*como el rock es un gran negocio, lo fueron vaciando de contenido. Lo que fue una bomba de tiempo en los 60 y 70 es hoy en día una bomba de tiempo, pero de juguete*". El director de teatro Gabriel Calderón sostiene una postura similar pero la explica de la siguiente manera: "*Creo que ha aparecido un nuevo teatro que no se preocupa tanto de los llamados "temas políticos" estrictamente. Hoy por hoy, la guerra política, si es que hay algo así, ya no se da en la escena. Y esto ha liberado al teatro de la carga de sólo poder decir lo que otros callan. Este nuevo teatro, no es ni bueno ni malo, ni mejor ni peor que aquél, pero sin dudas es más libre y eso nos hace más libre a todos*". El artista verdadero, que puede ubicarse en cualquier punto del pentagrama ideológico



Damien Hirst. "Por el amor de Dios". 8601 diamantes de 1.106,16 quilates y cráneo de platino. 2007.

mítica banda inglesa, Eduardo Espina agrega: *"antes, cuando la música no había muerto, eran ellos los provocadores que conmocionaban al poder institucional. Hoy representan su mimesis inversa. (...) Los rebeldes de antaño se regodean ahora en los salones del fasto político ejerciendo el mismo desparpajo que tres décadas atrás se comía al mundo y vendía una imagen corrosiva de la rebeldía. El cinismo se convirtió en uno de los platos principales del menú."*

Los artistas visuales que transitan por el mismo camino, admiten gradualmente el cambio de rumbo y asumen sin mayores traumas su acritud. Dirigen empresas (algunos cotizan en la bolsa) y compran galerías, bazares o fábricas de cuadros en China y Tailandia. Adquieren y exhiben artefactos como aspiradoras, relojes, pianos, pelotas de baloncesto, etc. de marcas reconocibles (Jeff Koons, Sherrie Levine, Jenny Holzer), compran obras de otros para intervenirlas y quintuplicar su precio (Jake y Dinos Chapman) o diamantes y

y sentirse identificado o no con un "arte comprometido", es igualmente un alerta sobre la conciencia social, si evita condicionar sus libertades frente a los espejismos (no obstante, decir artista "verdadero" o "revolucionario" es una redundancia, pues todos aquellos artistas comprometidos con su propia ética, llegan a serlo). De esta suerte, si bien no alcanza con tener buenas intenciones, deberíamos admitir que tampoco alcanza necesariamente con las malas (las desprovistas de todo supuesto compromiso ideológico) porque, a fin de cuentas, quedan algunas magníficas obras. ¿O acaso Leonardo Da Vinci no trabajó para un Sforza? Por lo tanto, es de orden consignar que, más allá de la subordinación (directa o indirecta) al clero, a la nobleza, a la burguesía o a convicciones fundadas en la "libertad creativa"; el verdadero arte, el que solo se evoca desde las entrañas, prevalece.

Pero, como nada es tan simple, la teoría del "fin del arte" es igualmente política aunque se quiera tapar el sol con el dedo. Es decir, siempre habrá, aunque no se perciba o se quiera, un compromiso con alguna causa. Así, un arte que "no libra grandes batallas" y que se siente "emancipado de los temas colectivos" es inofensivo únicamente en cierto sentido: habida cuenta de la genuina elección e intencionalidad de los contenidos

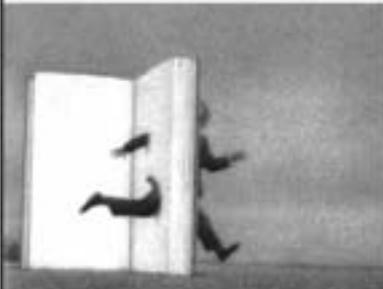
elegidos por los artistas, sólo la calidad de sus obras dirá si las posiciones "descomprometidas" **contribuyeron con la libertad del individuo o solo sirvieron para domesticarlo**. Si bien hay excepciones que justifican la regla, los disparos al aire siempre dejan caer el proyectil en algún lugar... o en alguna cabeza. Dicho de otro modo; no todos pueden ser Leonardo, o Giorgio Strelher, o Lennon: se puede "vengar a Trotsky" o se puede volver a asesinarlo en un sticker de treinta pesos.

El éxito

Ya no habrá revolución, es el fin de la utopía.
¡Que viva la bijoutería!
Joaquín Sabina

Como la mercantilización del arte y el dominio valorativo de las instituciones mediadoras repercuten drásticamente, otros artistas "no comprometidos" "pragmatizan" sin remordimientos sus estrategias y se configuran en hombres de negocios que disfrutan del éxito y los esplendores materiales. Los Rolling Stones, por ejemplo, cantan en fiestas privadas para multimillonarios y exigen, a los hoteles donde se hospedan, que las sábanas sean de algodón egipcio (entre de un extenso listado de caprichos). Sobre la

LIBROS
DE ARTE



...Arquitectura, Diseño,
Filosofía, Música,
Psicología...

-  Rastreo de
títulos específicos
-  Búsqueda
Personalizada
-  Lo llevamos
a su casa, taller
o lugar de trabajo

librosclau@adinet.com.uy
099 486 156
Presentando "La Pupila".
10 % de descuento

joyas de elevado importe (Damien Hirst). En los llamados artistas "emergentes" es menos ostensible la metamorfosis -tal como la sobrellevaron algunos revolucionarios y artistas de la década de 1960- dado que descubren con alivio y beneplácito el nuevo salvoconducto descrito por Espina: el cinismo.

El "cinismo ético" o el nuevo Diógenes

"Bien habló el que dijo al cínico que hacía ostentación de sus harapos: A través de las roturas de tu vestido descubro tu vanidad."

Jaime Balmes, Historia de la filosofía (6)

Varios artistas legitiman "a sola firma" expresiones artísticas inexistentes, como lienzos completamente blancos rubricados por el autor, o paredes desoladas de una galería de arte firmadas por otro. Sin embargo, esos artistas que prescinden del objeto (Gabriel Orozco, Justin Gignac, Fareed Armaly, el dúo González-Torres, Philippe Parreno) no están dispuestos a fundirse ellos mismos en el vacío, en el anonimato (7). La grandeza de la obra de Rafael Barradas reside en la obra en sí misma, no en que perteneciera a un señor uruguayo cuyo documento rezaba "Rafael Barradas". Ahora, como no es este el caso, pues no hay "manufactura original" (sólo paredes, o telas, o camas), la única manera de justificarlos como arte es mediante la inversión obra-autor: visibles artistas que, obviamente, no están dispuestos a pagar el caro precio de perder su grifa y quedar por fuera del régimen de reconocimientos. Al mismo tiempo, explican que luchan contra el sistema al eliminar todo rastro del objeto comercializable. Pero esto es una falacia: cualquier individuo, como Damien Hirst, puede cubrir un cráneo con diamantes, pero sin la **marca** de su apellido (la **garantía** que asegure la **propiedad**), esos diamantes (**signo** de clase) no acrecientan su inversión en el mercado del arte. Y por supuesto que Martin Creed no puede comercializar las vacías paredes que "expuso" en la Tate Gallery: el retorno económico de Creed transita por caminos indirectos, pero todos ellos relacionados con la centenaria ley capitalista de oferta y compra.

Para no sucumbir en el "cinismo a secas" que hoy caracteriza a los Rolling Stones, estos artistas apelan al "cinismo ético" en respuesta a las estrategias caducas (temas, estilos) y a quienes se han aliado directamente con el poder. Al igual que los cínicos griegos, los "cínicos éticos" como Hirst utilizan recursos expresivos diversos donde no faltan la parodia o la sátira, para escandalizar (?) y denunciar (?) las reglas y convenciones sociales del establishment. Pero, a diferencia de aquellos, que se constituyen como una co-



"El tiempo terminó oxidándolos, aunque los precarios destellos han sobrevivido al metal de la época. (...) El cinismo se convirtió en uno de los platos del menú. La ambivalencia ante el espejo dejó de ser genuina. Hace tiempo que no lo es." **Eduardo Espina.**
Mick Jagger, caricatura de **Al Hirschfeld.**

rosiva mirada a la neurosis y la alienación de la urbe congestionada (frente a lo cual sólo cabe el retorno a la naturaleza), los "cínicos éticos" dicen que para hablar de sociedad hay que ensuciarse (ningún retorno a nada). Explica Camnitzer: "... *la idea de prostituirse a sabiendas es mejor que prostituirse inconscientemente.* (...) *Con el "cinismo ético" logré, al menos, fabricarme la ilusión de que puedo seguir manteniendo mis ideas puras o que, por lo menos, las puedo identificar*".

Como se ve, se trata de un oximoron -o un nuevo tipo de cinismo que comporta una falsa conciencia ilustrada, como sostiene Peter Sloterdijk- que intenta licuar esa posición bajo el supuesto (absoluto e inapelable) de que es imposible no prostituirse y no contaminar la capacidad creadora. Es cierto que el artista se ve sometido a fuerzas contradictorias, como la de expresarse y al mismo tiempo ganar dinero; esto le obliga a fundar novedosas relaciones entre cultura y capital. Y nunca es absolutamente libre: es esclavo de múltiples variables entre las que se puede hallar o no el sometimiento al mercado. El "cinismo ético", en cambio, caricaturiza estas discusiones y tranquiliza la conciencia de sus voceros. En primer lugar, porque quien lo aplica sabe que no denuncia la complicidad "de las instituciones y cánones culturales de los museos" (Fredric Jameson) sino que,

indirectamente, ya forma parte de esa con-fabulación al reconocerse como enfermo de su época, parasitado por la atmósfera que lo rodea; y en segundo lugar, porque capitaliza la credibilidad mínima aceptable ante el aparente combate al mercado. En suma: la ética, al igual que el aceite, no es soluble en los líquidos del cinismo.

Distintas variables

Otros artistas realizan novedosos entretejidos. Siguen creyendo que producen hechos culturales "libres" y comprometidos compitiendo "al mismo nivel" del sistema. En 1974 afirmaba Nam June Paik: "Tras el mayo del 68, pensé que el tiempo de las barricadas ya se había cumplido. No se puede lanzar piedras cuando los otros tienen helicópteros, satélites y abogados. Los artistas deben situarse al mismo nivel que las empresas." En 1995, Abel Prieto (presidente de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos) solicitaba asociarse "al capital extranjero con el fin de generar y redistribuir los beneficios con un principio socialista." En sintonía con este enunciado, Ticio Escobar proponía, en 1988, "tergiversar el arte posmoderno para que sirva a los propósitos latinoamericanos" (8). Ingresar al vientre de la bestia para poder combatirla configuraría una buena causa, pero muchas veces

la propuesta se agota en la preocupación cosmética. El profesor Juan Fló responde a las intenciones de Escobar: *"es posible pensar que quienes adoptan esta estrategia lo hacen como una solución transaccional ante el hecho de que a muchos artistas no es posible inducirlos a que rechacen lo que creen que es el lenguaje vigente y que, aunque sólo les sirva para sedar sus conciencias, les cabe el expediente de marcar políticamente su obra"*. Para muchos pensadores, argumentos como el de Fló suponen un diagnóstico anclado en un análisis marxista ortodoxo (9). Sin embargo, en función de los resultados, los mismos le facilitan la razón a Fló, pues la aparente neutralidad del sistema *"para ser desestabilizado y permitir el cuestionamiento de sus códigos simbólicos"* es una mera quimera. Es poco probable llevar caminos de investigación y de combate con las mismas armas que provee la cultura hegemónica: la mimesis y las metástasis. En líneas generales (y no dogmáticas), los ácidos digestivos del estómago de la bestia han sido más eficaces que algunas bienintencionadas espadas.

Diet art (cero caloría)

Un país que adolece de reflexiones profundas, induce a la relajación y a la adopción ligera -en su doble sentido de inmediata y superficial- de recetas ajenas. No se trata

de cobijar una mirada anciana, ni de agitar fantasmas desde las lágrimas del sujeto moderno. Una cosa es la siesta aldeana y reclamar autoridad para guiar la moral; pero otra muy distinta es que nos fuercen a abrir los ojos como a Alex, el personaje de **La naranja mecánica**, sólo para consumir cultura light, materia gris desgrasada o "pensamiento débil". *"Que nadie subestime la impertinencia: es con mucho la forma más humana de llevar la contra en medio del exceso de debilidad moderna y posmoderna"*, decía el poeta y performer Héctor Bardanca. Así, a cambio de la impertinencia y de estrategias éticas renovadas ante el autoritarismo y el nihilismo post-sesentista; asistimos a una transgresión de cartón pintado, a la era de las relaciones con edulcorante. A la era del *"hacé la tuya"* (que en verdad es *"hacé la mía"*); del arte biodegradable que se desliza sin dejar huella, del arte fácil de llevar puesto (prêt a porter). Del arte dietético.

"Somos un conjunto dietético (. . .) consume que no hay peligro. Nuevas mentes descremadas viviendo una nada dietética."
Dietético, **Soda Stéreo** (1984)

Aún caminando por la cornisa del dogma positivista, no sería apresurado aventurar que

muchas obras descremadas (no todas, es necesario admitirlo) no dejarán memoria ni rúbrica. Dejando de lado las alianzas ocasionales de diverso origen (el ritual, la danza, la publicidad, la moda de pasarela) y las alianzas "éticas" puestas en boga por la posmodernidad, sus autores no podrán impedir, a la postre, que este tipo de arte quede reducido a un conjunto de argumentos yertos para consumo de estudios sociales y antropológicos.

Mañana

Sin el ánimo de solicitar facturas por los fracasos de la generación que reclamaba *"sacudir la historia"* podemos decir que, desde cierto enfoque, no somos más libres después del '68. Como se ve, el compromiso social, el arte y el poder, se solapan y establecen vasos comunicantes y confusos.

Para contrarrestar la advertencia de Robert Ripp que dice que el deceso de Lennon termina de sepultar los nobles valores que habitaban en el espíritu del hombre moderno en general y del artista contemporáneo en particular, quizá debamos crear circuitos alternativos y levantar la mirada por encima de las urgencias y los desencantos para luchar contra esta época que alienta el pragmatismo salvaje mientras espera el fin de la historia. 

1) Una conclusión a la que han arribado, entre otros, además de Verdú, Régis Débray, Luc Boltansky, Zygmunt Bauman y Gilles Lipovetsky.

2) Sin caer en moralismos estériles ni de reconstruir "la moral del capitalismo", como pregonaba, de forma oportunista, Nicolas Sarkozy; este tipo de revueltas emancipadoras abrió una caja de Pandora dejando el camino abierto a los excesos como marca registrada de "lo joven". Se confundió libertad absoluta con intolerancia; queja con expresión; escepticismo con indiferencia; pensamiento alternativo con pensamiento liviano (*"debajo del pavimento, la playa"*), rezaba un graffiti); nihilismo con conformismo; propuestas lúdicas con frivolidad; transgresión con mimesis; terapia con creación.

3) Es necesario subrayar que estos cuatro factores se desprenden del análisis del Mayo francés y no necesariamente de otros enfrentamientos producidos por esa misma década (la revuelta de México que culminó en la matanza de Tlatelolco, el "otoño caliente" del '69 con las ocupaciones fabriles en Italia, el levantamiento del cordobazo, las protestas estudiantiles en Uruguay, o la misma Revolución cubana).

4) *"Las palabras tienen género (y no sexo) mientras los seres vivos tienen sexo (y no género)"*. Jean Baudrillard.

5) El enemigo (no el hombre ante la mujer, ni la raza blanca, ni el empresario, ni el heterosexual, ni las distancias intergeneracionales) sigue siendo, primordialmente, la cultura

hegemónica. El exceso de protagonismo, cierta actitud autoritaria y pereza intelectual (llamada 2), impiden identificar el problema de base.

6) *"Antístenes empezó a enseñar en un lugar llamado Cynosarges, o templo del Perro Blanco; de aquí se los llamó cínicos: perros (. . .). Sócrates había establecido que el bien supremo es la virtud, y que a ésta debe posponerse todo; pero su discípulo Antístenes adulteró esta verdad, diciendo que el hombre sólo debe cuidar de la virtud, despreciando todo lo demás. Inferir, como los cínicos, que nuestras casas deben ser un tonel, nuestros vasos la mano, y que para las necesidades de la vida no debemos atender a las relaciones sociales, es una exageración no prescrita por la virtud. Bajo las exageraciones cínicas se ocultaba un gran fondo de orgullo: la vanidad."* Jaime Balmes.

7) Algunos ocultan su verdadera identidad, como el misterioso artista británico "Bansky" (una de cuyas acciones más conocidas fue pintar el muro que separa Israel de Cisjordania) quien vendió a fines de 2007 algunas de sus pinturas en 300.000 euros.

8) Revista **Casa de las Américas**, La Habana, Cuba, julio de 1988.

9) *"... me lleva a temer caer en una ancianidad de la mirada, ancianidad de la que mi amigo Juan Fló no está totalmente a salvo."* Gabriel Peluffo (**Brecha**, 9 de febrero de 2007). *"Evidentemente no es el profesor Fló un hombre formado en "estos tiempos"*. Marcelo Rossal (**Brecha**, 16 de mayo de 2008).



La rotura de la máquina de entender

“Todo el mundo sabe que los buenos perdieron”, dice Leonard Cohen. ¿Es el anuncio de nuevas exequias? Un visionario texto de G. K. Chesterton, escrito hace ocho décadas, es el disparador utilizado por el psicoanalista Juan Barcia para examinar la prostitución del lenguaje. Quizá, la verdadera muerte que se quiere ocultar detrás de la crisis de los metarrelatos.

Juan **Barcia**

Si un pensamiento es pensamiento, sólo si da lugar a otro pensamiento para otro o para sí, detengámonos en éstos que son hoy -por lo contrario a aquello que parece ser lo que ahora abunda- una lúcida, bellísima y delicada pieza de Museo. En 1926, hace ochenta y dos años, G. K. Chesterton, en un artículo titulado **Straws in the wind**, presagia, anuncia y previene acerca de lo que llamó “La próxima herejía”.

“Llamo comunicaciones malignas a las que comúnmente son llamadas buenas comunicaciones. Quiero decir comunicaciones rápidas, elaboradamente organizadas que van a cada rincón de la Tierra y en cada rincón de la Tierra van corrompiendo los buenos modales. Solo basta ver a un norteamericano en España y compararlo con un español en España. El campesino castellano, en su parda y rectangular aldea de arcilla cocida, lleva esa corona de todas las culturas que llamamos buenos modales. Es decir, que tiene libertad con dignidad y dignidad con hospitalidad. Un hombre me dijo ‘Si por casualidad recibe al Rey de su Patria, no se olvida de que él es el Rey de su casa’. El norteamericano de la especie a la que refiero siempre tratará a la casa como un hotel de inferior calidad.”

“El mundo moderno se ha convertido en un mero enredo de comunicaciones, un sistema de hacer correr paquetes sin abrirlos nunca. Son comunicaciones cosmopolitas, vengan de donde vengan, vayan donde vayan, y el problema es que van a todas partes. Al menos que la libertad, la experiencia y el instinto lo tomen en cuenta, toda la vida del mundo se marchitará. Un gran número de mujeres españolas, jóvenes y viejas, usan la antigua mantilla española en lugar de cualquier otro tocado o gorra, mientras otras usan sombreros del uniforme y aburrido diseño dictado desde New York o París. La mantilla pertenece a la tradición del verdadero tejido como existió entre los griegos, es decir, que es libre, flexible y variable. Porque es simple es multiforme. Casi podríamos decir que porque es simple es complejo. Una mujer la llevará de una manera y otra de otra diferente. En cambio, usted no puede tomar el último sombrero de París y tirarlo desde un lado o empujarlo desde otro, o sacárselo y volverlo del revés. Es vulgar porque es una copia; en otras palabras, está estandarizado en el auténtico espíritu del comercio norteamericano. Con esos sombreros, las españolas se vuelven menos españolas, se ven menos lindas y, lo que es natural cuando el motivo es el snobismo, se ven mucho menos damas. No se trata simplemente del adorno de la cabeza, sino de la propia cabeza, para no mencionar el corazón.”



Litir Olivera. “Lo que sea. Lo que venga”.

“Llamo Capitalismo al espíritu que se enorgullece de vender cien sombreros de París a cien campesinos españoles sin pensar qué es lo que está haciendo o qué cosa está desplazando. Algunas herejías viven más que otras. Y esta malignidad, práctica del Capitalismo, durará mucho más tiempo y hará mucho más daño que el breve interludio de la anarquía bolchevique. La próxima herejía será un ataque contra la moral y está llegando de la viva y exultante energía de los ricos, decididos a gozar hasta el final, sin papistas ni puritanos ni socialistas que les detengan. Serán cuando gobiernen, exactamente lo que son cuando comercian: los enemigos de la belleza, la dignidad y la decencia”.

“La locura del mañana, no está en Moscú sino en mucho mayor medida está en Manhattan. Todo aquel que no ve que existe el inmediato peligro de que esta mentalidad gobierne al mundo, no puede ver los signos de los tiempos”.

Hoy, al decir de Ignacio Lewkowicz en su formidable texto **Pensar sin Estado** (2005), “En el crepúsculo de las ideologías y en el mediodía de las opiniones, es muy difícil pensar”. Vale la pena preguntarse, ¿qué pasó? El ciudadano, aquel que proviene de 1789, el de la declaración de los derechos del hombre, el que vino haciéndose a sí mismo en derredor del eje del desarrollo del Estado, y que gobernaba, trabajaba, fundaba familias y hacía arte, ahora ha devenido mero espectador. Testigo mudo de la acción de otros que, ante la muerte de la política –que fue construcción colectiva- si puede, consume. Ese yo, ese sujeto de pen-

samiento hijo de aquel tiempo de solidez, está en vía de su ocaso. En este tiempo, la ley jurídica fue desligándose de la ley simbólica profunda que nos sostuvo. Así, inmersos ahora en una fluidez gaseosa e insólita, nos atraviesan la dispersión, la contingencia y la incertidumbre como elementos esenciales que caracterizan la subjetividad contemporánea: ese yo de hoy. Antes, frente a cualquier experiencia de crisis de cualquier carácter, se sabía, aunque fuera por definición, que volveríamos a un estado diferente pero habitable.

A las crisis de las democracias sudamericanas de los años 70 y 80, siguieron dictaduras feroces que con dolor, esperanza, bronca, pena, miedo, duda, incertidumbre y anhelo, sabíamos que terminarían. Y terminaron. No nos es difícil, entonces, asociar la noción de crisis a la política, al desarrollo de la producción o del pensamiento.

Demos un paso. Evoquemos por un instante el mito de Pandora.

La humanidad había vivido armoniosa y Pandora abrió la caja, liberando todas las desgracias humanas (la pobreza, el crimen, el vicio, la locura, la mentira). Cerró la caja justo antes de que saliera la esperanza y corrió a decir que no estaba todo perdido.

Habida cuenta de que aún en la desazón y el desconcierto, no nos habita una visión apocalíptica del mundo (y que parece no haber salidas si no nos hacemos cargo de lo que parece ir siendo la verdadera realidad), demos otro paso. Imaginemos que también la esperanza salió de la caja. Entonces lo que era *crisis* será otra cosa. Será *catástrofe*, y nuestro antiguo modo de pensamiento, aquel construido durante siglos ya no nos servirá. La realidad, destruida entonces la máquina de entender - como en la vivencia de la guerra- no podrá ser pensada y quedaremos al borde de que no produzca sentido. Será la perplejidad la que nos habite y que, al decir de Lewkowicz, *"esta vez vino para quedarse"*.

Si el Estado tradicional devino Estado técnico administrativo, si el gobierno es gerencia y no representa ya más el lazo social, y si donde había proceso hay mero itinerario; ya no será este el Estado que nos ahijó, cobijó, abrigó y acompañó para la construcción de nuestra condición de sujetos junto a nuestros pares. Así, la descomposición y el desbaratamiento del Estado impiden, ahora, la vieja confianza en la razón, en el progreso y en un orden del mundo.

Este quebrantamiento del Estado no hubiera podido darse sin que concomitantemente a otras operaciones, no hubiera habido lo que llamo el "emputecimiento del len-

guaje", que en su desbarranque, ahondó la permisividad tornándose así instrumento imprescindible e implacable. Así, si el imperialismo devino *"globalización"*, la política *"ajuste de las variables internas frente al acontecer global"*, el arte *"lo que sea"*, la enfermedad y la desolación *"efectos sociales no esperados"*, la tortura *"procedimiento de interrogatorio permisible para elevados fines de investigación"*, la muerte en la guerra *"daño colateral"*, el miedo, la angustia, la bronca, los celos y el conflicto *"stress"*, el refugiado *"combatiente enemigo ilegal"*,



Verónica Osquis. Sin título.
Pastel tiza, 35 x 50 cm. 2005

la perversión -desterrada por cambio de nombre y por decreto en la década de 1980- *"parafilia"* y la pedofilia (violación sexual a un niño) *"underage"*, algo está pasando. Inversamente, solo las nociones de dinero y de fama son las que, en lugar de vaciarse de sentido, se hinchieron, saturándose de significación. Si *"veinte valientes marines fueron asesinados por un execrable cobarde iraquí"*, algo pasó. Si un artista realiza lo que llama una obra de arte, que consiste en atar y matar un perro por lenta inanición, y otro expone enfermos agónicos y cuerpos de personas recién fallecidas y lo hacen en una galería de arte bajo la mirada indolente -cuando no de admiración- de los agentes artísticos, algo pasó.

El científico estadounidense Nicholas Negroponte vino a estas tierras a pontificar: *"Tenemos que remplazar la palabra educación por la palabra laptop"*. Esto no es un mero cambio de palabras. Es un ucuse. Es una imposición concreta para precipitarnos a un abismo sin nombre. Hay inversionistas que invierten el sentido de las palabras y de ese modo vulneran gravemente la vieja atadura entre las palabras y las cosas. Atacada así, bestialmente,

la función del pensamiento y su potencia por la vía del "emputecimiento del lenguaje", el inventor de la trampa se asegura entonces que aquel que era ciudadano del Estado-Nación, aquel del estado sólido de las cosas, el del tiempo industrial y político, devenga ahora, idiota. Entonces, sumido en la convicción íntima de su condición de inmortal flotará en el aire, al decir de Remo Bodei, como *"un yoglobo aerostático pagado de sí, deseoso de toda felicidad, indiferente a todo, excepto a sí mismo, pronto a mimetizarse en el ambiente social circundante"*. Inmerso ahora en su condición pasmada, el ya lelo, flotará catastróficamente en su fatuidad, como un hijo natural de la modernidad contemporánea. Dice Baudrillard, *"si el simulacro no oculta la verdad sino que el simulacro es lo verdadero"*, el lelo, víctima fatal, vive (de verdad) en "Second life": www.secondlife.com.

Hoy, con Baudrillard: *"Ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica, de la anticrítica, del crecimiento y de la crisis del crecimiento. Hemos recorrido todos, la producción y reproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado; las cartas están echadas y nos reencontraremos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿qué hacer después de la orgía?"* Con variadas intenciones, hemos mirado sin ver y oído sin escuchar. Y en la mera repetición de palabras insensatas, plenos de presunción infundada y grotesca, hemos hablado sin decir. Así, hemos perdido -entre tantos otros- nada menos que el pensamiento crítico. Lo terrible es también entonces que, en la pandemia, nadie está libre de haber sido atravesado. El nosotros que fuimos ya no es. La "máquina" de ahora no es la que antes representaba y significaba el Estado nacional que era como un tablero poblado de reglas, de piezas gubernamentales, políticas, industriales, artísticas, filosóficas y de contrarios, tensiones y diferencias que hacían así, posible el juego. No. Ahora, en su quebrantamiento, el Estado que era tablero y juego, devino mera pieza hegemónica en un único casillero desde el que pareciera que una especie de rey pavoroso, mutado y xenoforme, travestía el mundo a su antojo y provecho voraz. Dada la alteración descomunal, no conocemos -si las hubiera- ahora las reglas.

¿Cuánto tiempo más aparentaremos dormir aquellos que creemos venir despertando? Ante el fomento permanente de la perplejidad y la locura, la disidencia parece ser el escudo imprescindible. Si la historia y la vida siguieran siendo aun, también conflicto y combate, el desafío parece ser el de inventar otro nosotros, hecho con artesanía y forjado con lo que **hay** y no con lo que del fárrago **quedó**. ■

Merleau-Ponty: filósofo francés

David Chamberlain

Una de las principales cuestiones que rigen gran parte de la obra del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty es su empeño en considerar que la filosofía y la ciencia se asientan en un contacto con el mundo, directo y previo a cualquier reflexión. Para Merleau-Ponty, cuya filosofía se basa en la fenomenología de Husserl, nuestra vida es una constante interacción con un mundo que está siempre presente antes de que se pueda iniciar cualquier meditación filosófica. Este interés por reflejar nuestra experiencia directa del mundo abre su primer estudio importante sobre la percepción, **Phénoménologie de la perception** (1945), así como la última obra que publicó, el ensayo **L'oeil et l'esprit** (1964).

La idea de la percepción que tiene Merleau-Ponty como apertura al mundo e interacción con él sitúa al cuerpo humano en el centro de su filosofía. Para él, el cuerpo no es simplemente un objeto entre otros que hay que estudiar de manera abstracta, ni una máquina que procesa la información que recibe del mundo que la rodea. Es una región dinámica de percepción sensorial que está orientada hacia el mundo. Esta teoría del cuerpo como obra de arte, junto con el fenómeno de la visibilidad, confiere a las artes visuales una posición privilegiada en el proyecto de Merleau-Ponty de dar categoría filosófica a nuestra implicación en el mundo previa a la reflexión. El artista no crea una reproducción o un parecido de la naturaleza que ya existe como entidad preconfigurada. Cuando crea un cuadro, interactúa con el mundo, básicamente a través del sentido de la vista; más que ningún otro sentido, la vista subraya la interrelación entre el ser humano y la naturaleza porque no hay forma de separar el acto de ver de la faceta del mundo que se ve. El pintor, al prestar su cuerpo al mundo, incorpora la naturaleza en su cuadro. Mientras están inmersos en diferentes escenas, los artistas suelen darse cuenta de que el hecho de ver y lo visto se solapan. A este fenómeno lo denomina Merleau-Ponty "visibilidad", es decir, la inseparabilidad de la percepción y el mundo en el que adquiere forma un cuadro. Por lo tanto, a través del sentido de la vista, el artista visual se abre al mundo y se entretiene con él. Cuando un pintor está inmerso en una obra, la visibilidad se impone y el solapamiento del sujeto que ve y lo visto disipa la distinción entre los dos polos de la percepción.

La capacidad del artista para incorporar el

mundo en su obra depende de la profundidad de su conciencia. La profundidad es una dimensión primaria de la percepción que determina también en qué medida podemos interactuar con el mundo a distancia. Una revisión en profundidad del mundo propiciará que seamos conscientes de algunas de sus facetas que hasta entonces quedaban fuera de nuestro alcance. Según Merleau-Ponty, el pensamiento cartesiano limita la vista a la in-



mediatez del mundo táctil al modelar intelectualmente la visión según el sentido del tacto. La fenomenología de Merleau-Ponty pretende liberar la vista de lo táctil con el fin de que pueda adentrarse por el mundo a distancia y permitir que el mundo interactúe con sus facetas distantes. Sin embargo, la distancia no es sólo algo que medimos en términos geométricos, sino también algo que se encuentra en la periferia de nuestra área de conciencia. Así pues, el artista ha de procurar incorporar el mundo a su cuadro y presentárselo a otras personas. A diferencia de la fotografía, la pintura no capta una faceta del mundo tal como era en un momento determinado, sino que llama la atención de la persona que la contempla sobre el proceso según el cual el artista percibió el mundo. Hay vida en un cuadro y movimiento en su dibujo precisamente porque el pintor ofrece múltiples visiones a lo largo del tiempo de una escena que cambia constantemente. Cuando está pintando, las rápidas ojeadas parciales del artista van desde el lienzo hasta las diferentes facetas del mundo que le han llamado la

atención y luego de nuevo hasta el lienzo. De ese modo vincula las ojeadas parciales sobre el tema que ha elegido con un todo que en ningún instante ha existido. Al contemplar atentamente el cuadro, la mirada de la persona que lo contempla recorre el lienzo acomodando sutilmente los objetos desplazados y dando unidad a las múltiples ojeadas sobre los diferentes colores, líneas, contrastes, masa, espacios vacíos y relieves. El fenómeno de visibilidad por el que el pintor y el mundo se solapaban se solapa a su vez sobre el espectador y el cuadro y, en ese movimiento de vaivén de la percepción, el cuadro adquiere vida y con ello el cuerpo que lo contempla comprende su significado y alcanza también su propio significado. Merleau-Ponty subraya la idea de que, al contrario de lo que se suele pensar, es el cuadro, y no la fotografía, el que reproduce fielmente nuestra percepción cotidiana del mundo.

Naturalmente, la filosofía de Merleau-Ponty hace referencia a las artes visuales en general. No obstante, el pintor que más le atrae es Cézanne, porque es el que más se presta al proyecto del filósofo de recuperar un contacto primitivo con el mundo. Cézanne no se contenta con incorporar la naturaleza a su pintura. Pretende integrar su visión en la naturaleza hasta tal punto que sus cuadros sean capaces de devolver esa naturaleza a la persona que los contempla. Logra esto centrándose en el modo en que la naturaleza adquiere forma, y es el nacimiento de esa forma lo que le ofrece al espectador a través de la organización espontánea de las deformaciones coherentes que nuestros ojos encuentran en sus cuadros. Las aparentes distorsiones de sus obras se deben a su empeño en que el cuadro contenga la sensación de las cosas cuando éstas se van ordenando y avanzan hacia la totalidad significativa, o motivo, de la naturaleza que dirigió la obra a través de la percepción del artista. En este sentido, el estilo de Cézanne refuerza el concepto clásico del arte según el cual el ser humano forma parte de la naturaleza y no es ajeno a ella. La presentación del tema del cuadro permite que la persona que lo contempla experimente y revise su implicación primordial con la naturaleza en la vida. De este modo, Cézanne consigue con su pintura lo que siempre ha sido el objetivo de la filosofía de Merleau-Ponty.

En el concepto que tiene Merleau-Ponty de la visibilidad y en su dialéctica sobre el sujeto que ve y lo visto, se detectan las teorías y el



Cézanne. "El monte Santa Victoria". Óleo, 54 x 65 cm. 1880.

Maurice Merleau-Ponty nace en Rochefort-sur-Mer, Charente Maritime, Francia, el 14 de marzo de 1908. Imparte sus enseñanzas desde 1931 hasta 1933 en el liceo de Beauvais y desde 1934 hasta 1935 en el de Chartres. Desde 1940 hasta 1944, al tiempo que ocupa la cátedra de Filosofía del Lycée Carnot de París, participa activamente en la resistencia. Desde 1945 hasta 1948 enseña Filosofía en la Universidad de Lyon; desde 1942 hasta 1952 es catedrático de Psicología Infantil y de Pedagogía en la Sorbona, París, y desde 1952 hasta 1961, catedrático del Collège de France de París. Junto con Jean-Paul Sartre y con Simone de Beauvoir funda el periódico **Les Temps Modernes**. Muere en París el 3 de mayo de 1961.

método de Hegel. No obstante, como señalan Hubert y Patricia Dreyfus en su introducción a la edición en inglés de **Sens et non-sens**, Merleau-Ponty existencializa a Hegel y el movimiento del pensamiento hegeliano hacia un ideal absoluto queda contrarrestado por un movimiento inverso. Dentro de este discurso, la filosofía del arte de Merleau-Ponty no se plantea el arte visual como un objeto de investigación filosófica, sino como una motivación esencial para el proyecto de volver a insertar la filosofía en el "tejido del

significado primario" (**L'oeil et l'esprit**). En la medida en que la pintura celebra el nacimiento del mundo a través de la interrelación de nuestro cuerpo con él, el arte genera una filosofía de historicidad primordial basada en las cosas en sí y en la percepción de su propio proceso. **■**

El presente texto cuenta con la autorización expresa de Editorial Cátedra para publicación en **La Pupila** (propiedad del texto de Routledge -Taylor and Francis Grau- para Ediciones Cátedra).

Grafías

Oscar Larroca / Diego Recoba

Lo cómico y la caricatura.

Charles Baudelaire (1855)
La balsa de la medusa,
Madrid, 1988. 138 pp.



Este volumen reúne los tres ensayos que Baudelaire dedicó a este tema: *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, *Algunos caricaturistas franceses* y *Algunos Caricaturistas extranjeros*. Se agrega además el texto *De la caricatura y en general de lo cómico en las artes*. Se trata de un sesudo análisis de la risa a la que mueven las grotescas y deformadas figuras de este género artístico. La crítica, el humor y la gráfica a la luz de la historia y de ejemplos concretos: Daumier, Logarth, Goya, Gavarni, Charlet, Monnier, J. J. Grandville y Cruikshank. Dice el poeta francés: "Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno. (...) También habría que decir: la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración." (p. 23). Un título clásico de unos de los poetas mayores de la modernidad francesa. **O.L.**

Arte, ¿líquido?

Zygmunt Bauman.
Sequitur, Madrid,
2007 114 pp.



La obra teórica de Zygmunt Bauman (Poznan, 1925) esta de moda. Su libro **La modernidad líquida** (1999), lo catapultó a la difusión masiva, a los que siguieron **El amor líquido** (2005), **La vida líquida** (2006), **El miedo líquido** (2007) y **Tiempos líquidos** (2007), entre una veintena de títulos editados en poco más de catorce años. Su concepción de lo "líquido" discurre, aunque de forma denunciatoria, por la misma senda del pensamiento débil, con cierto paralelismo a **Todo lo sólido se desvanece en el aire** (1988), de Marshall Berman. Tomando como contraparte lo sólido, todos los valores madurados en la modernidad se convierten en informes, acomodaticios, gaseosos (aquí podemos recordar **El arte en estado gaseoso**, de Yves Michaud, 2003). Para ello, Bauman apela a la simbólica figura de una huella, efímera, dejada en el mar. Sobre el final de **Arte, ¿líquido?** el editor Francisco O. de Michelena y el pintor peruano Braun-Vega denostan duramente a Bauman: como "lo líquido" no es una grifa que conlleve ningún honor, Braun-Vega afirma que es el propio Bauman quien cae en esa figura, y no la pintura del peruano (todos quieren zafar del lazo). Un libro bienintencionado pero realmente líquido: desaparece rápidamente una vez leído. **O.L.**

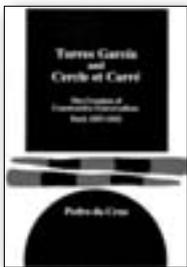
Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX.

Chris Murray (ed.)
Ensayos Arte Cátedra.
Madrid, 2006. 326 pp.



Este es el segundo volumen de **Pensadores clave sobre el arte** (el primero abarca el período comprendido entre la antigüedad clásica y el final del siglo XIX). Dirigido a aficionados en estética, historia del arte y artistas visuales, esta compilación del escritor Chris Murray recoge, a través de un experto grupo de historiadores (en su mayoría estadounidenses), las posiciones, las conjeturas y los diagnósticos sobre el arte formulados por cuarenta y nueve pensadores del siglo XX. Ordenados alfabéticamente, cada entrada es acompañada por la biografía del intelectual citado, entre los que se hallan: Adorno, Benjamin, Barthes, Baudrillard, Croce, Danto, Focillon, Foucault, Freud, Gombrich, Hauser, Kristeva, Merleau-Ponty, Read y Worringer, entre otros. Una selección pergeñada desde el Norte con visos de best seller que no deja de ser profundamente ágil y didáctica. Un libro ineludible para aquellos que quieran reunir en un solo volumen el pensamiento -producido en la centuria pasada- más relevante sobre el tema. **O.L.**

Torres García and Cerle et Carré.
The Creation of Constructive Universalism. Paris 1927-1932. Pedro da Cruz. 1994, 228 pp.



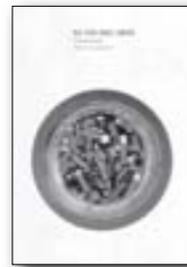
Publicado en Suecia hace catorce años, este libro del crítico Pedro da Cruz es el producto de investigaciones en Montevideo, París y Lund (Suecia) sobre la obra de Joaquín Torres García. Aquí examina, entre otros asuntos, la primera exposición de arte constructivista en 1930 y la revista **Círculo y Cuadrado** (el órgano publicitario de la AAC) como continuadora de Cerle et Carré. En seis capítulos, da Cruz comparte con el lector una detallada información sobre la vida y la producción teórica del maestro uruguayo, a lo que se deben agregar las cuarenta y cinco ilustraciones que acompañan la profusa lectura. Las exigencias académicas de la Universidad de Lund permitían la publicación de esta tesis de doctorado, en idioma sueco, inglés, francés y alemán, pero no en español. El autor eligió el idioma inglés porque daba más posibilidades de difusión que el sueco. De todas maneras, esta planeada para su publicación y posterior difusión en Uruguay, una versión actualizada en castellano. Mientras tanto, este trabajo se halla disponible en **Libertad Libros** y en el Museo Gurruch. **O.L.**

Las aventuras de la diferencia.
Pensar después de Nietzsche y Heidegger. Gianni Vattimo. Barcelona, Península, 2002. 271 pp.



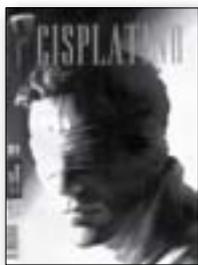
El eje que atraviesa todos los trabajos en este libro del filósofo italiano (Turín, 1936), es la noción de "diferencia" entendida como problema filosófico. Como reza el título, son dos los nombres que retienen su atención: Nietzsche y Heidegger. El autor desarrolla esa noción a la luz del cuestionamiento de la idea clásica del fundamento unificador por los dos filósofos germanos. En ellos, Vattimo ve a dos pensadores fundamentales a la hora de explicar las crisis de los metarrelatos que daban sentido al conocimiento científico y el arte. Así, intenta poner en debate la crisis de la filosofía, el discurso histórico, el arte y la noción contemporánea de las mismas para cuestionar la ambición de lograr un pensamiento integral que abarque todo el conocimiento. Quizá, no sea esta la obra más adecuada si se quiere entrar de lleno en la posición del autor a la luz del debate sobre la posmodernidad (**El fin de la modernidad** sería el más específico). Significa, en cambio, una referencia valiosa para todos aquellos interesados en la discutida vigencia de dos autores clave del existencialismo. **D. R.**

El fin del arte.
 Donald Kuspit (2004), Akal Arte contemporáneo. Madrid, 2006, 158 pp.



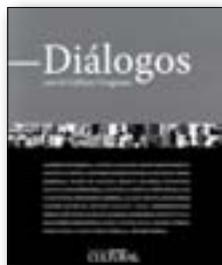
"Cuando la mierda apareció en el arte, la desublimación regresiva produjo su postarte más consumado", dice el filósofo e historiador Donald Kuspit, uno de los más agudos críticos de arte en la actualidad e integrante de la comisión que selecciona al curador de la Documenta de Kasell. Kuspit sostiene -a contramano de otros autores- que el arte ha llegado a su término porque ha perdido su carga estética. El arte ha sido sustituido por el "postarte", una nueva categoría visual que eleva lo banal por encima de lo enigmático, lo escatológico por encima de la creatividad. A diferencia del carácter entrópico del arte moderno, el arte posmoderno ha degenerado en una expresión de estrechos intereses ideológicos. Como reacción a esa vacuidad, Kuspit señala el futuro estético y humano que traen los Nuevos Viejos Maestros y menciona algunos artistas contemporáneos figurativos dentro de esta línea. Sobre el final de este trabajo, reflexiona: *"Si ser moderno significa poner en cuestión la idea de inmortalidad e incluso dudar de su posibilidad..., entonces ser posmoderno significa perder todo interés por la inmortalidad"*. Para algunos, un conservador; para otros, un adelantado; para todos, imprescindible. **O.L.**

Cisplatino.
 Diego Tapié / Pablo Zignone. Montevideo, Apocalipta, 2008.



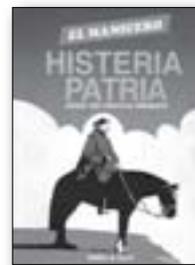
Parido en suelo uruguayo, nace la historia de un nuevo héroe: Cisplatino. Se trata de una historieta dibujada por Diego Tapié y Pablo Zignone, siguiendo las pautas del dibujante norteamericano Alex Ross. Prácticamente no hay antecedentes en Uruguay de una faena de esta naturaleza: la técnica elegida consiste en dibujar las siluetas tomando como base una serie de fotografías siguiendo las instrucciones que marca el guión. Las figuras son un poco hieráticas debido, quizá, a la ausencia de movimientos en los modelos fotografiados, mientras el abundante detalle del dibujo (intentando que éste se asemeje a la realidad) logra una suerte de "hiperrealismo mágico". La historia trata sobre un blandengue de la provincia oriental del siglo XIX, cuyo cuerpo es encontrado en la Cordillera de los Andes y reanimado en nuestros días. Aquí, pasa a luchar por el bien pero es atormentado por difusos recuerdos y por la incomodidad de vivir desfasadamente en un tiempo que no es el suyo. Un gran proyecto gráfico de manufactura nacional. **D. R.**

Diálogos con la Cultura Uruguaya.
 Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2007. 311 pp.



Esta selección de entrevistas publicadas en **El País Cultural** se configura en una obra importante por su carácter "radiográfico" del sentir cultural uruguayo. Es singular en cuanto permite reconocer periplos, trayectorias de vida, evoluciones lineales y quiebres abruptos. Es una obra con la cual reflexionar sobre el tiempo que nos toca vivir en este mundo y, particularmente, en este suelo. La entrevista realizada a María Esther Gilio es el umbral mediante el cual se aborda este recorrido de encuentros, evocaciones magistrales, documentos, homenajes y manifiestos artísticos. Son los casos de Eduardo Darnaudchans, Alfredo Zitarrosa, Guillermo Fernández, Jaime Roos, Luis Camnitzer, o Julio C. Da Rosa, entre otros. Si bien en algunos diálogos el entrevistador asoma en demasía y en otras la prosa se torna en una charla para entendidos, **Diálogos con la Cultura Uruguaya** es valiosa como obra de referencia. El lector (el "tercero silencioso" de toda entrevista) disfruta del placer de ser testigo de un abanico representativo de nuestra cultura. **D. R.**

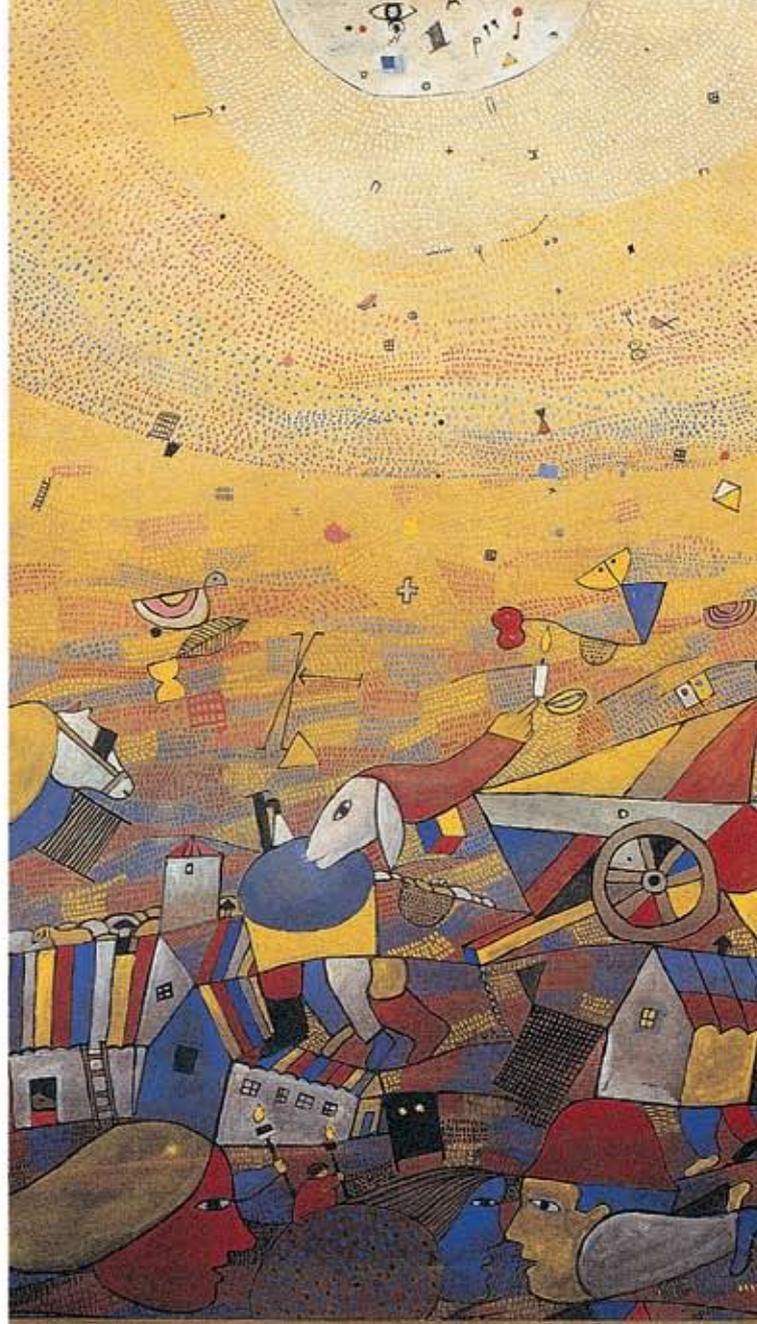
Ombú & Dilo. Histeria Patria.
El Manicero desde 1981 hasta el presente. Montevideo, Cruz del Sur Alma Zen, 2007. 95 pp.



Dibujado por Fermín Hontou (Ombú) y con guión de Carlos de Lorenzo (Dilo), *El Manicero* (1981) dio sus primeros pasos en la revista **Opción**; luego en la revista de humor **El Dedo**, y más tarde en la sucesora **Guambia**. En 2007, *El Manicero* nuevamente es impreso en la blanca página de papel como consecuencia de haber obtenido uno de los Fondos Concursables del MEC. Esta vez, a modo de selección y con un sentido tributo a Fontanarrosa, Tabaré (el historietista, no el presidente), Julio E. Suárez y Hergé, entre otros. *El Manicero* es uno de esos personajes clave para entender, una época específica en una sociedad; en este caso, fines de la dictadura y comienzos de la reinsertión democrática (1982-1990). Perteneció a una época en que los políticos describían a Uruguay como un "país en vías de desarrollo". Algunas cosas quedaron en el olvido (como esta frase), y otras en la memoria (como esta obra gráfica). Con su zoológica galería de personajes, sus autores son los responsables de desmenuzar el tema de la identidad sin más herramientas que el virtuosismo plástico y literario. **D. R.**

www.museogurvich.org

Hágase socio y colabore con la cultura



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

museogurvich

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

CITIZEN®

BEYOND PRECISION

Tecnología y Belleza



Los relojes Citizen Eco-Drive se cargan con cualquier fuente de luz natural o artificial, no requieren más cambio de pilas y por lo tanto no contaminan el medio ambiente.



Eco-Drive

GARANTIA 3 AÑOS