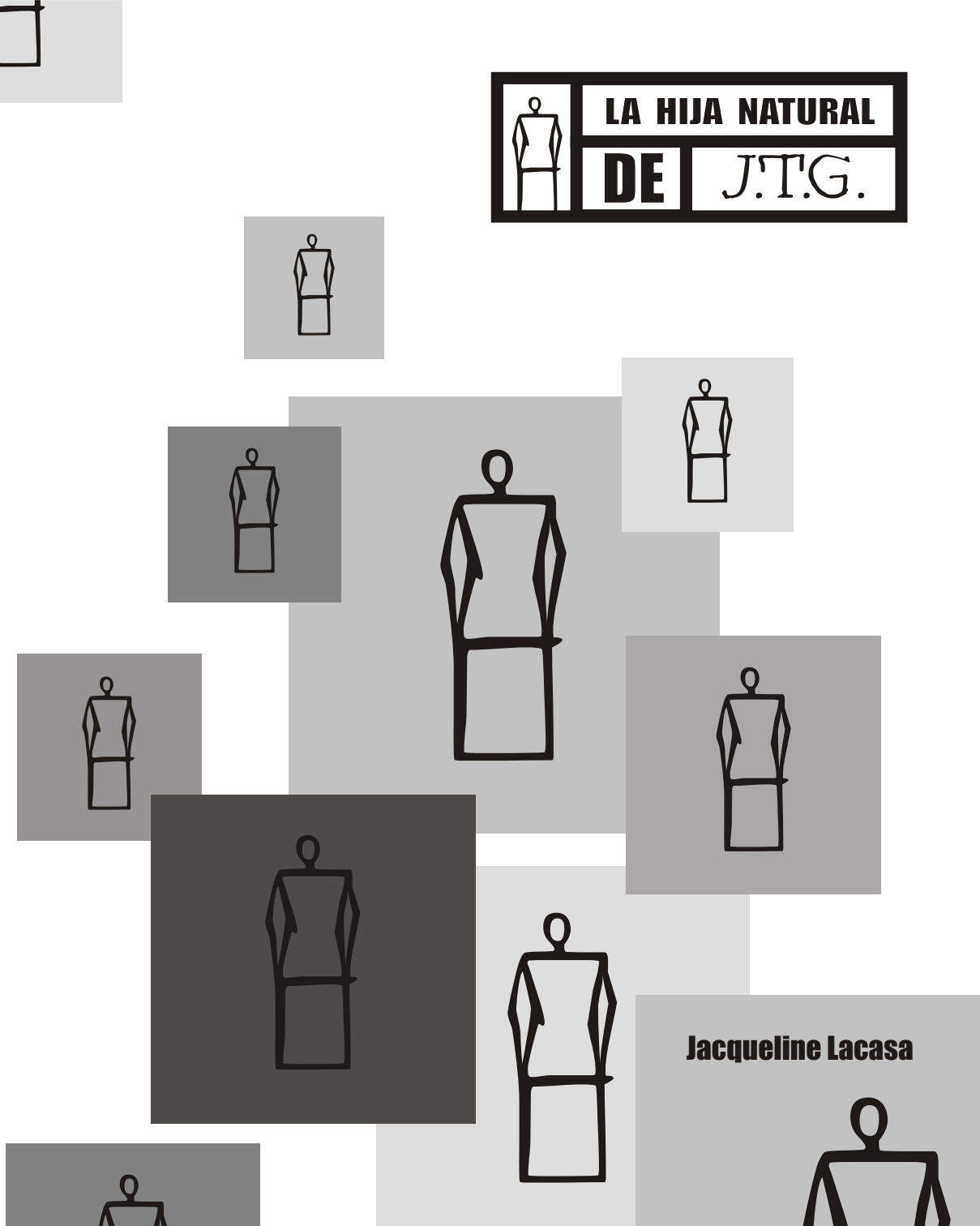


El presente ensayo surge como resultado del proyecto de investigación "La hija natural de JTG". Dicho proyecto comenzó a gestarse en el año 2001 con el objetivo de diagramar el campo montevideano de las artes plásticas. Con tal fin se diseñó una encuesta de carácter anónimo que fue respondida por más de un centenar de insiders del campo: artistas, críticos, coleccionistas, galeristas, directores de museos, curadores y docentes. Durante estos tres últimos años he presentado obras en distintos espacios de exposición donde se elaboran los contenidos del proyecto, asimismo he publicado artículos en la revista de la Asociación de Artistas Visuales y he realizado la publicación de seis ejemplares del periódico de "La hija natural de JTG" que contiene entrevistas a diversos agentes del campo. El ensayo emerge de la necesidad de ordenar y sistematizar las publicaciones realizadas junto con otros análisis de la investigación. La propuesta es generar un espacio de creación teórica, que a partir del diagnóstico de la situación que se presenta, habilite instancias de discusión y diálogo en el campo local.



Jacqueline Lacasa. (1970) Licenciada en Psicología de la UDELAR.
Artista y docente.



Jacqueline Lacasa



Jacqueline Lacasa

Agradecimientos:

Adolfo, Pablo, Andrés y Tomás.
Fernando Lopez Lage, Alejandro Albertti, a los
integrantes de la Fundación de Arte Contemporáneo.
A Alejandra Piñeiro, Mario D'Angelo y Cristina Casabó,
A mi madre, a Elena y Miriam.
A Guzmán Barreiro.
A todos los agentes del campo del arte por haber hecho
posible este trabajo.

Diseño y diagramación: Alejandro Albertti

Primera Edición - 2004.
Reservados los derechos de autor.
Prohibida su reproducción sin la autorización escrita del autor.

Prólogo

La hija ilegítima

La hija Natural de JTG, surge a partir de la investigación que Jacqueline Lacasa lleva a cabo desde el año 2001 en el campo del arte uruguayo.

La obra comenzó siendo estrictamente teórica y de carácter estadístico; se tomaron varios ejes principales que han servido como disparador para profundizar en diferentes puntos referidos a la misma temática.

El sentido de esta obra se desarrolla en un límite entre el objeto de arte y la teoría. La hija natural es el agente simulador para plantear las consignas y por medio de las herramientas desentrañar el conflicto.

Este es un punto de inflexión importante pues en el mundo de esta realidad y sus componentes, en el sentido de hiper-realidad, transita la obra y la autora.

Lacasa es un híbrido que se mueve cómodamente por el arte contemporáneo y sus instituciones y también por el mundo de la crítica (coopera con el proyecto que lleva adelante la Asociación Uruguaya de Críticos de Arte para la construcción de los archivos del arte nacional), recorre las fronteras y produce una nueva situación.

Genera entonces intersecciones para la elaboración intelectual, utilizando las publicaciones, lo escrito, para tener presente la memoria y producir plataformas para la acción futura. Desterritorializa los contextos anquilosados desde hace más de tres décadas y los torna vulnerables, con un sentido independiente y free rider.

Todos los análisis, sondeos, gráficos, entrevistas, publicaciones, conferencias, etc., son parte de un proyecto global, que tiene como protagonista a JL, que es la hija natural de J. T. G.

El padre de la hija natural simboliza el país que fuimos, el industrializado, el progresista, el de los altos niveles de educación, aquel país que fue llamado la Suiza de América.

Se desprende de esta premisa, Lacasa como hija natural, ilegítima, metáfora del país que tenemos luego de la fragmentación provocada por el deterioro progresivo de las estructuras neoliberales y el atropello de la dictadura militar (1973-1984). Dictadura que provocó además del deterioro, la fragmentación causada por el desmantelamiento de nuestra clase intelectual y su pensamiento.

Si bien la temática principal responde concretamente a la diagramación y producción del campo del arte montevideano, las líneas de trabajo se expanden: composición y legitimación dentro del campo de las artes visuales, la producción e influencia de Joaquín Torres García en nuestro medio y en especial en las nuevas generaciones, la influencia del período 1973-1984 en nuestro medio con respecto a la producción artística, el mercado en Uruguay (refiriéndose concretamente a la calidad, producción, etc.). Los conflictos que provocan la evocación de lo que fuimos y esta situación actual, el ser uruguayo, los paradigmas identitarios tan discutidos en nuestro país. Las formas de ver la realidad como si fuéramos el Uruguay de “las vacas gordas” con su valor crítico incluido, son ilusorias.

Los sondeos de opinión se realizaron a cientos de agentes del campo en cuestión y permitieron iluminar el estado de composición y opiniones diversas (artistas, docentes, curadores, galeristas, analistas de arte). A partir de aquí se desprenden y evidencian los efectos paralizantes que ocurren en nuestro medio. Por un lado no existe una crítica sistematizada ni un pensamiento que nos permita entender la producción artística de nuestro país. Se le suma a esto la pérdida de los valores y la poca capacidad de los uruguayos para dialogar desde la diversidad.

La cancha de todas maneras es bastante amateur, si intentamos hacer jugar el pensamiento y la producción actual en el contexto internacional.

Este libro tiene un efecto de ruptura, implica un injerto de donde surgirá un nuevo territorio generado a partir del diálogo entre los diversos agentes del campo cultural uruguayo.

Fernando López Lage

El presente ensayo surge como resultado del proyecto de investigación “La hija natural de JTG”. Dicho proyecto comenzó a gestarse en el año 2001 con el objetivo de diagramar el campo montevideano de las artes plásticas. Con tal fin se diseñó una encuesta de carácter anónimo que fue respondida por más de un centenar de insiders del campo: artistas, críticos, coleccionistas, galeristas, directores de museos, curadores y docentes. Durante estos tres últimos años he presentado obras en distintos espacios de exposición donde se elaboran los contenidos del proyecto, asimismo he publicado artículos en la revista de la Asociación de Artistas Visuales y he realizado la publicación de seis ejemplares del periódico de “La hija natural de JTG” que contiene entrevistas a diversos agentes del campo. El ensayo emerge de la necesidad de ordenar y sistematizar las publicaciones realizadas junto con otros análisis de la investigación. La propuesta es generar un espacio de creación teórica, que a partir del diagnóstico de la situación que se presenta, habilite instancias de discusión y diálogo en el campo local.

La percepción de múltiples alertas en la producción artística local constituyó la motivación del proceso de investigación de “La Hija Natural de J.T.G”. Aprender estos puntos de partida es una forma de entender la importancia de preguntar.

El estado de las cosas

La necesidad de materializar la producción artística a través de diversos lenguajes en el intento de modificar expectativas, se ha enfrentado con modelos preestablecidos, aquellos que alimentan variables hegemónicas a escala mercantil. Los soportes artísticos incipientes han sido analizados desde fosilizadas posiciones subjetivas, desde perspectivas austeras que generan una especie de radiación inmutable.

En el mejor de los casos nos encontramos posibilitados a irrumpir en la creación de nuevas interpretaciones. Más aún, aunque consideremos que la “fase autocrítica” se gesta como un emblema panfletario, su mera existencia no es menor.

Cuando en esta situación el acto creativo intenta hacer devenir consciente y materializa el punto inasible de la pulsión (el quantum energético que se imprime en la acción), se genera una producción inconclusa.

En este “estado de las cosas” una posibilidad sería encontrar “un lugar intermedio, un alejamiento justo para unir el máximo de comprensión al máximo de aprehensión, para aprehender con la vista el máximo de lo que no puede aprehenderse e imaginar el máximo de lo que no se podría ver. Y cuando la imaginación alcanza su máximo y experimenta el sentimiento de su impotencia, de su inadecuación para presentar la idea de un todo, vuelve a caer, se abisma se hunde en sí misma”²

Deconstruir y reconstruir forman parte de ese ejercicio interminable y constante.

“Should I stay or should I go”

Las actuales políticas culturales, tanto a nivel nacional como extranjero, dejan al descubierto el problema que genera la falta de presupuesto, y se terminan adecuando a los intereses comerciales ajustados por calendarios preestablecidos. En esta escena, los objetos de arte navegan en sentidos diversos, y generalmente quedan detenidos en aduanas, esperando que las políticas que no llegan los habiliten a moverse. Los artistas, sin embargo, no son presas de estos trámites. Por el contrario, muchos de los artistas que generan esas obras detenidas en las fronteras, son expulsados (como tantos otros) a tentar la suerte de países con economías más fuertes, alimentando los centros hegemónicos. Esa situación, la del gastado eje norte-sur, que hoy puede analizarse desde la hibridación permanente que se genera en los espacios

multiculturales, nos lleva a volver a pensar en una vieja lección del Universalismo Constructivo del maestro Joaquín Torres García. La hija natural de JTG revisita la Lección 30, aquella que daba sustento al mapa de América Latina invertido, ubicada en esta nueva oleada de emigración:

“Una gran escuela debió levantarse aquí en nuestro país. Lo dijo sin ninguna vacilación y tuvo sus razones para afirmarlo. Dijo: “Escuela del sur” porque en realidad nuestro norte era el sur”. No debió haber norte para nosotros sino por oposición a nuestro sur. Por eso ponía el mapa a al revés y entonces teníamos justa idea de nuestra posición y no como aun quieren en el resto del mundo. Igualmente nuestra brújula se inclinaba irremisiblemente hacia el sur. Los buques cuando se van de aquí suben, no bajan como antes para irse hacia el norte. Porque el norte, ahora, está arriba.”

Paradigmas de la transparencia

Entre los distintos agentes del campo del arte se establece una lógica que diagrama un juego de roles. En el extremo podríamos llegar a considerar la posibilidad de que el campo del arte no existiese y que simplemente estuviéramos tratando con una entelequia histórica o una acción virtual. Incluso podríamos postular que el mercado coloca toda la producción actual en un descontrol que exacerba el contenido discursivo del arte contemporáneo y lo lanza a un vacío. Llegando a enfrentarnos a un estado tal que la creación y la interpretación dependen solo del valor asignado por las variables económicas.

Si todo esto fuera así, si esta visión de exterminio fuese certera, el arte estaría siendo consumido por un virus que corroa su estructura, y hace que en el contexto productivo se active un sistema que lo inmuniza de tal forma que pasa a ser parte de lo maquínico³.

Por lo tanto, al pensar en los roles de los distintos agentes, nos enfrentamos con la desterritorialización⁴ por la que hoy pasa el arte, que consiste en la huida del territorio ya consolidado. Esta desterritorialización genera la apariencia de una “devastadora” situación en la que todos los individuos se potencian generando líneas de fuga o fosilizando sus posiciones. Es decir, cada actor comienza a generar un trabajo de retroalimentación, que tiene como punto culminante el síntoma de violencia actual, sostenido en elementos como el desacuerdo y la simulación del entendimiento. Cuando estos conceptos se evalúan en la realidad del campo del arte local, surge la aparición de publicaciones o encuentros aislados de los agentes, que no logran generar la necesaria comunicación y terminan en meros intercambios que “simulan” un entendimiento inexistente. La simulación de lo representado por la transmisión del capital cultural, no termina más que potenciando y consagrando la violencia de la destrucción del territorio y no la rearticulación del mismo.

El límite de las certezas

En un cuerpo colectivo se yergue una masa de opiniones que fluye por un tallo subterráneo, creando espacios y vacíos de opinión. A partir del concepto de rizoma⁵, podemos recorrer el entramado del sistema artístico y capturar breves instantáneas del tallo de ese cuerpo colectivo: la opinión de diversos agentes, el sentido de la crítica, el espacio en que se coloca el objeto de arte virtual o real, el tiempo y su velocidad.

Existen en nuestro medio varios espacios que generan situaciones en red, tendencias artísticas, formas de vender o comprar arte, de mirar y producirlo. ¿Que es arte para un uruguayo?

La forma más idónea de contestar esta pregunta está en poder delinear el camino que sigue el producto artístico en nuestro medio y su estrategia conceptual.

Esta instancia se produce si nos introducimos en la transformación continua que vivimos y en los puntos aparentemente irreversibles de estancamientos. En realidad no debemos apostar a cambiar lo que ya no es reversible, justamente porque allí radica la apariencia de los estados de producción y la forma de exhibir sus logros y dificultades. Debemos intentar pensar cual es el límite de las certezas, y encontrar las certezas como puntos de referencia propios del estancamiento.

Prigogini plantea que “la irreversibilidad no se puede identificar con una simple apariencia que desaparecería si se tuviera acceso a un conocimiento perfecto.

Es condición esencial de comportamientos coherentes en el seno de poblaciones de miles y miles de millones de moléculas.”

La propuesta consiste en realizar recorridos mínimos de producción y elaboración simbólica, aceptando la irreversibilidad como forma de promover eventos posibles, parándonos en el linde de las certezas para conectarnos con un nuevo punto del rizoma y crecer.

La importancia de preguntar

Existen múltiples tensiones en la trama del campo local que conforman un estado de las cosas, interceptado por políticas culturales impuestas y sujeto a las fuerzas de los distintos roles dentro del campo. La propuesta planteada es la de realizar recorridos mínimos de elaboración simbólica para unir los distintos puntos del campo y articular ese juego de tensiones. Para concretar esta propuesta el punto de partida es preguntar, y de esta manera saber que opinan los agentes que son actores de esta trama, que la tejen y se ven envueltos en ella. Las preguntas provocan curiosidad y sorpresa, y a veces rechazo o fastidio. No obstante, cuando la respuesta surge, empiezan a realizarse esos recorridos que van uniendo sujetos y conceptos y, por diferentes que parezcan las preguntas que los originaron (legitimación, dictadura, la influencia de Torres García en el campo del arte, el mercado del arte) los caminos se van confundiendo en el mismo campo. Aprender las respuestas (y apreciarnos en ellas) es más que construir estadísticas y gráficas, es tener la posibilidad de movernos a través del mapa de los fluidos actuales.

II - La permeabilidad hacia lo nuevo

La legitimación como máquina territorial

El juego de la legitimación, la legalización y la posición del artista, tienen un vínculo directo con la forma y el lugar donde se descubre el artista o su obra. En este sentido pensar en qué términos el artista es legitimado y con qué parámetros se convalida su obra es una forma de acceder a la diagramación del campo del arte local. El artista transita en el campo, es interceptado por diferentes fluidos que lo moldean y lo marcan, las distintas marcas pautan la producción de su identidad como artista.

Podemos considerar que los artistas están inmersos en “un socius de inscripción donde lo esencial radica en marcar y ser marcado”⁶.

El campo del arte se transforma en una “máquina territorial” cuyos flujos catectizan diferentes cuerpos, “la esencia del socius registrador, inscriptor, en tanto que se atribuye las fuerzas productivas y distribuye los agentes de producción, reside en esto: tatuar, sacar, sajar, cortando, cortar, escarificar, mutilar, contornear, iniciar”.

Por su parte los cuerpos forman “máquinas deseantes” que activan los fluidos y se conectan con otros cuerpos. A su vez, cada órgano tiene una conexión inminente hacia otros territorios. Allí lo colectivo se pone en juego y las máquinas deseantes ejercen diferentes fuerzas desde el lugar que ocupan, desde su “cuerpo y órganos”. El artista es una construcción de estas máquinas, es un cuerpo marcado, es un cuerpo que existe en tanto esta inscripto como cuerpo en una máquina. El artista puede ser explorado y extrapolado, sitiado en un registro espacial, criticado por un discurso que lo sumerge, diferencia o realza, sacralizado o consagrado. El objeto de arte es una extensión de estos cuerpos y es máquina deseante en tanto forma parte de un discurso de filiación. Aquí es donde se generan “lazos de filiación y alianza”.

Para entender la máquina actual

En los procesos de legitimación con respecto a la existencia del artista, los lazos de alianza entre los agentes del campo se muestran como inscriptores que realizan su marca al objeto de deseo. Esta relación no es unidireccional, sino que forma una cartografía en la que se mapean las relaciones de poder, los engranajes que hacen al report, al valor asignado al capital cultural y a los dispositivos de poder-saber.

Según los insiders que forman la propia máquina territorial del arte en nuestro medio, la legitimación de la obra de un artista muestra que estadísticamente ninguno de los roles se destaca especialmente como una posición principal que defina la legitimación.

Si bien todos los agentes tienen similar posición, solamente sobresalen en el promedio, el crítico y el público. En este sentido el crítico de arte tiene el rol de un “traductor” que maneja diversos lenguajes y los extrapola a un análisis para compartir, así también el público tiene un lugar importante para validar la producción artística. Los restantes agentes no están lejos en cuanto a su importancia relativa en esta tarea, lo que implica que la función no está anclada a algunos roles en particular sino que se reconoce la diversidad de los agentes como “legitimadores”. Todos los agentes marcan al artista, incluyendo sus propios colegas artistas. A medida que recorre la cartografía donde se inscribe el socius artístico, la ligazón se va reproduciendo entre las partes que generan una marca como un corte que reposiciona al artista. La máquina del arte es como una iglesia en la que las naves se suceden y consagran un estado natural de existencia, tanto del productor como de lo producido o de lo históricamente notable. El punto no está en ningún lugar, precisamente porque la idea es poder transitar los diferentes espacios y trascender la territorialidad. Esto se genera con un análisis en profundidad de las nuevas propuestas artísticas y con el cambio hacia una infraestructura que permita operar con flujos de información sistematizada.

El análisis puede realizarse desde cualquier punto del rizoma, verificando que los órganos de exclusión o inclusión mantengan el ritmo de la máquina territorial del arte local.

Escrito en el cuerpo

El siguiente paso es conocer cuales son los parámetros con los que se van produciendo esas marcas que habilitan el proceso de legitimación. En este sentido se identifican distintos elementos como la calidad, la continuidad, el potencial de la obra y la temática. A este respecto el 50% de los encuestados opina que la calidad es un elemento fundamental para legitimar la obra, seguido de un 24% que opina que la continuidad es lo importante. En última instancia se encuentran el potencial (17%) y la temática (9%).

En cuanto a la trayectoria como vector que traza el camino necesario para la consagración, un 79% de los insiders plantea que es un factor necesario para la legitimación, contra un 21% que plantea que no. A su vez, de aquellos que opinan que la trayectoria es importante, el 42% lo considera como un elemento fundamental y un 58% no le atribuye esta relevancia.

Por lo tanto, según expresan los encuestados, la calidad de la obra de un artista es un factor fundamental para la consagración y otro elemento importante es la trayectoria. Ambos procesos tienen directamente que ver con el acceso y la movilidad en el territorio artístico.

Para Pierre Bourdieu: “El principio de la eficacia de todos los actos de consagración no es otro que el campo mismo, lugar de la energía social acumulada que los agentes y las instituciones contribuyen a reproducir por las luchas por las cuales intentan apropiarse y en las cuales comprometen lo que han adquirido en las luchas anteriores”.⁷ Por lo tanto, calidad y trayectoria parecen ser las armas válidas para librar estas luchas hacia la consagración.

No obstante, esta consagración pasa por diferentes niveles de comprensión y habilitación, un nivel tiene que ver con la posición que se ocupa y la función que se cumpla, como ya se analizó en el punto anterior. Otro nivel tiene que ver con como y donde se muestra la obra o sea las condiciones de productividad que posea. Por último aparece la permeabilidad a las viejas y nuevas tendencias artísticas que tenga el campo y como las esponga. Estos niveles están atravesados por las condiciones económicas y políticas del país, así como la idea y el valor que se le asigne al capital cultural en el imaginario colectivo. En nuestro caso las políticas culturales se han visto brutalmente empobrecidas, efecto que también interfiere en la forma de trabajar de los artistas que ven sus esfuerzos sometidos en la mayor parte de los casos a presupuestos personales. Allí el equilibrio de una obra reflexiva y profunda, sostenida en una estrategia conceptual que la convalida, se tambalea entre las buenas ideas y la concreción de los proyectos.

La permeabilidad hacia lo nuevo

El grado de permeabilidad que presente el campo con respecto a la renovación surge como un requisito adicional para completar el análisis del proceso de legitimación. Ante este cuestionamiento, un 69% opina que es dificultoso el ingreso al campo artístico mientras que un 31% opina que no. De acuerdo a lo que señala Bourdieu “el privilegio otorgado a la juventud, ... , expresa también la ley específica del cambio del campo de la producción, a saber, la dialéctica de la distinción que condena a las instituciones, las escuelas, las obras y los artistas que están inevitablemente asociados a un momento de la historia del arte, ... , a caer en el pasado, a devenir clásicos o desclasados”⁸.

Por lo tanto, la dificultad en la aceptación de lo nuevo implica la consagración del envejecimiento que ni siquiera permite la validación de algo como “clásico” pues no hay nueva vanguardia contra la cual realizar tal convalidación. También sería desequilibrado entender que el proceso de desarrollo del campo debe basarse únicamente en el “descubrimiento” de lo nuevo como tarea creativa. La ausencia de alguno de estos procesos implica un esclerosamiento de los canales de circulación hacia y desde el campo del arte.

El ritual de la iniciación es necesario siempre, pues mantiene vigente los misterios que implica la creación y que van más allá del mensaje del artista. La herramienta útil para mover estos aspectos en el campo local parece estar en los procesos dialógicos entre lo nuevo y lo ya legitimado, diálogo que habilitará el mecanismo de contralor para saber en que lugar del proceso de creación se encuentra la producción artística.

III - “Mostrar el arte es un trabajo sucio, pero alguien tiene que hacerlo”.

Existen diferentes fenómenos relativos al campo de las artes audiovisuales, que lejos de poseer una respuesta única cada día se diversifican en múltiples posibilidades cuyo contenido comprende como mostrar el arte y como mirarlo.

Pero ¿Qué pasa cuando buscamos distinguir o discernir sobre el valor que tiene un objeto mostrado como objeto estetizado?

El lugar de las musas

A través del museo se generan espacios que funcionan dando al objeto determinadas características, de modo que el objeto pasa a ser estetizado. Esto permite que el contenido de las obras y su exposición presenten el sentido metafórico por el cual, en algún momento, llegaron a constituirse como obras institucionalizadas.

En el museo la metáfora obedece a un tiempo histórico y se recontextualiza delatando la cronicidad de la idea a mostrar.

A partir de la posición rígida de determinados objetos de arte y de sus respectivos soportes, cada objeto singular es colocado en una órbita de reducido alcance y limitado movimiento.

En ese sentido, el circuito orbital de legitimación genera espacios que propenden a dar o quitar la posibilidad de hacer visible lo naturalizado, aquello que parte de un cúmulo de sensaciones y estrategias conceptuales y que tiene como resultado una “obra de arte”.

Incluso podemos convenir en que el factor crónico no sería un aspecto negativo, siempre y cuando el resto de los objetos se relacionen con ese sistema en órbitas no predecibles en su forma, amplitud y velocidad. El sistema permanecerá sano mientras no observemos un efecto compulsivo a la repetición en términos fetichizantes.

La idea es que en torno a este modelo giran todos los productores que propician la acción de mostrar un producto artístico.

Allí, sin duda, entran en juego las posibilidades que tenga el mercado para mostrar, para recepcionar y exhibir el producto artístico. “El presente, del arte y del rito, su cruce, su mestizaje, la confusión que resulta de ello, no sólo atañen a las corrientes, o a las vías personales de los artistas, sino también a la manera de hacer circular las obras, de exponerlas, y venderlas, de almacenarlas y subastarlas”.⁹

Aquí influyen factores tales como la magnitud del mercado y la posibilidad de aggiornarse.

Encontramos una línea de los objetos de arte crónicos que, institucionalizados, tienen un valor agregado tanto desde el punto de vista económico como por el plus que los lleva a formar parte del acervo histórico.

El refugio para las obras de arte, que son parte importante del patrimonio universal, depende del dominio histórico y cultural, del territorio que ocupe en cada comunidad y de cómo ésta haya forjado su sentido de lo que es arte.

Pero habiendo comprendido el funcionamiento de este sistema, que se genera desde el museo y se expande más allá de su recinto, aún cabe interrogarnos sobre si es la condición “sine qua non” para mostrar y apreciar el arte.

De aceptarla en tales términos, estaríamos considerando a este sistema “como la vía obligada de una participación pasiva impulsada por el tiempo y el dinero que solo crea la discriminación entre la multitud de las inauguraciones y la multitud que espera su derecho de entrada. Ya solo hay ritos que prosperan o ritos que fracasan: respectivamente el éxito o el anonimato”¹⁰

Sin embargo podemos plantearnos que quizás la cronicidad no sea necesaria, quizás no sea necesaria la sacralización, en la medida que se pueda realmente trabajar con la riqueza de la obra sin fijarla a la pared y darle mínimamente luz para que exista. Lo fundamental puede ser relativizar la ritualización que se produce con la obra y su entorno. Generando una visión que relativiza a la obra en cuestión y su espacio, a las necesidades básicas para producir y mostrar arte en contextos periféricos (como son los nuestros con respecto al resto del mundo), podría correrse el riesgo de avanzar hacia un contexto de producción articulada entre los viejos y nuevos proyectos, tan habituales en otros lares de este planeta.

Objetos de Arte Radicales

¿es el vacío un espacio radical?
Jean Baudrillard

El vacío, en el campo de las artes visuales, podría concebirse como un estado que permite ubicar una idea y, cuando esta se materializa, su producto deberá generar caos. Un caos que establezca un nuevo orden del discurso y de las cosas para que la producción artística cumpla con uno de sus roles: dar sentido a lo que no se hace visible, a lo que no se muestra, ya sea por ignorancia, por necesidad o por costumbre. Lo radical de los objetos de arte, ha tenido la singularidad de transformarse en un acontecimiento, denotando tanto un tiempo de existencia, como un tiempo en el discurso y en la forma de teorizar el arte. Estos hitos que reposicionan el lugar del pensamiento y generan oscilaciones y terremotos, producen un nuevo nivel de opinión entre los integrantes del campo del arte, ya sea por lo que se dice y se entiende o por lo que no se comprende y por lo tanto se rechaza.

Existen varios ejemplos en el arte del siglo XX, que reflejan quiebres en la forma de mostrar la producción artística, siempre nos reencontramos con un factor fundamental en todo esto como lo es el mercado del arte.

Existieron actos importantes que se mantienen vivos en los cuerpos teóricos de la historia del arte, que fueron sometidos a duras críticas por parte del público y los entendidos.¹¹

En todos ellos la apropiación del objeto existe en tanto se descubre su existencia una vez que se comprende su finalidad. La radicalidad, entendida como la que posibilita y facilita el camino para reflexionar y romper códigos, acerca el espacio que transcurre como nulo hacia los que aun no lo habitan.

Todo esto organiza una nueva forma de ver y mostrar el mundo, enuncia un estado real no objetivable de la obra y su deconstrucción, en términos subjetivos, por parte del espectador.

Estas obras¹² buscan forzar los límites de la estética, llegando al límite propio del objeto, jugando a desmantelar el soporte que, naturalizado en los circuitos artísticos, servía como límite a la investigación.

Lo radical de estas propuestas se basa en que posibilitó un camino para colocar a la producción artística frente a lo arbitrario de lo que se considera arte, se muestra y se legitima como tal.

Lo que para algunos sigue siendo ¿eso es arte?, para otros sería ¡eso es arte!

“Crear espacios para poder mostrar el arte”

Estas tensiones generadas entre el factor crónico del lugar de la obra de arte y la radicalidad como ruptura con el orden impuesto provocan la presencia de una dinámica. La ausencia de elementos dinamizantes podría ser una de las características del medio uruguayo, que tímidamente lo logra por momentos con emprendimientos particulares. Uno de estos impulsos ha estado personificado en la figura de María Luisa Torrens, crítica de arte, gestora cultural y ex directora del Museo de Arte Contemporáneo:

- ¿Cuál es el recuerdo más vivo que tiene de lo que ha sido mostrar arte en nuestro país?
- Haber conocido a grandes maestros del arte uruguayo y aprender a disfrutarlo. Se había creado en ese momento la Facultad de Humanidades y venían los grandes maestros en arte como Jorge Romero Bres, Pap, Borges, mientras estuvo Vaz Ferreira. En ese tiempo me inscribí en Humanidades y en Bellas Artes, nunca pensé en ser pintora pero me encantaba estar entre los artistas. Humanidades era para sacarse el sombrero, y yo empecé a trabajar en la biblioteca de la Facultad. Allí me leí todo lo que existía.
- En esa época ser mujer y estar en el campo del arte ¿cómo era?
- A mi como mujer nunca me discriminaron, yo hice lo que quise hacer y lo hice con el respeto de la gente.

Nunca gané mucho, ni me hice rica, pero me hice el gusto siempre. En mi casa querían que yo fuera médico como mi padre, pero mi abuelo era coleccionista de arte y para mí era muy importante. De sus seis nietos decía que yo era la única que miraba los cuadros.

- ¿Qué opina de la situación actual sobre como se muestra el arte aquí en Uruguay?
- Tendría que evaluar lo que esta pasando en este momento en los museos y también habría que hacer un análisis a fondo de lo que esta pasando con los jóvenes. A nivel de la crítica se mantienen las mismas figuras y si bien existe alguna figura nueva aún no se ha marcado una apertura distinta. Además creo que debería darse la generalización de ciertos medios como la televisión. Debería haber un programa que trabaje sobre la capacidad del espectador, que trabaje sobre su posibilidad de observar y que pueda destacar determinadas cosas que le sirvan para poder ver. Por ejemplo en TV Ciudad se han hecho algunas cosas por el estilo, pero debemos pensar en un recorrido, donde se diga esta pintura paso y ahora viene todo esto otro. La gente necesita ejemplos de obras, pero estamos en los inicios de una reedición crítica o histórica de la cosa, que por ahora no se ha hecho. Por mi parte voy a juntar todo lo que he escrito a lo largo de cuarenta años. Creo que el problema viene porque no somos un país donde el consumo del arte sea activo. Somos un país chico, con una crisis profunda tanto a nivel económico como político y social. Los artistas ya no venden como vendían en épocas en las que se creaban espacios para poder mostrar lo que se estaba haciendo, pero ¿quién compra un cuadro?

Estamos en una real crisis, y no se como hacen para exponer y vivir del arte los artistas. Yo estaba casada con un artista que hace cinco años murió y mientras vivió trabajó y se sostuvo de su pintura, pero si viviera ahora no creo que pudiese.

- ¿Cómo ejerce su poder el curador cuando muestra una obra?
- El curador tiene que ser un experto, un profesor, una persona que conozca la materia. Sin embargo en Uruguay existen problemas con estos roles, por ejemplo el país está presente en la Bienal de Venecia pero al artista no lo mandaron desde aquí. Es un problema, si un país debe recurrir a los artistas que hace cuarenta años que no vienen para representar a los artistas uruguayos, en lugar de hacerlo con la gente que se quedó acá y que la lucho acá. Hay un problema artístico en lo nacional y en lo ético, pero eso no sé quién lo muestra. Claro que el problema de hacer un envío al exterior implica: embalaje, transporte, catálogo, etc, pues sino nadie lo va a tener en cuenta.
- ¿Cuál es su diagnóstico sobre la producción actual?
Voy a recorrer en estos días algunos talleres, pero no he visto hasta este momento ningún artista que este trabajando en estos temas. Los artistas siguen muriéndose de hambre pero nadie explicita la tremenda devastación en que vivimos. No ha aparecido un ismo nuevo que de alguna manera resuma la problemática.
- Habría que crear un movimiento apoyado por gente con recursos. Cuando yo era directora del museo, veía que había artistas talentosos y no veo que se este trabajando con esfuerzos unidos. Quizás en la Bienal del Mercosur se pueda ver que resurja algo.

Entonces, si aceptamos que una posible solución al estancamiento del sistema que generan los museos y los nuevos objetos estéticos, es abrir nuevos espacios para mostrar el arte, habrá que asumir el riesgo de hacerlo. Este riesgo es asimilable al riesgo del parresiasta, o sea el riesgo que se asume al decir libremente la verdad.

Como plantea Michel Foucault deberíamos ser los mensajeros capaces de contraer un “contrato parresiástico”, a través del cual revelar la verdad sin caer en desgracia. Debemos apostar a ser como el mensajero que llevaba al rey Penteo noticias de las bacantes, que sabía que su verdad necesitaba un interlocutor lo suficientemente sabio como para poder “ofrecer un contrato parresiástico”.

Quizás la inauguración de este contrato sea la ocasión indicada para crear espacios y entender que mostrar el “arte es un trabajo sucio pero alguien tiene que hacerlo”.

“Políticas de la luz”

El punto de partida, es instalar un laboratorio donde la luz¹⁴ sea el elemento estratégico. El material del laboratorio será el significado de la dictadura para la producción artística local y como la ha afectado.

La luz como materia adquiere una dimensión metafísica y su función es ayudar al dismantelar el mundo para conocerlo y comprenderlo. Por lo tanto su misión también es política, la experimentación en el laboratorio de la luz permitirá el acceso a la definición de una imagen tiempo o imagen movimiento como representación en la historia de la formación de la conciencia.

Este sentido abstracto aplicado al caso concreto de la última dictadura ocurrida en Uruguay, intentará conocer las imágenes movimiento que ha generado en la conciencia del campo artístico local y cuales son sus repercusiones en la actualidad.

Trabajar con la memoria puede tener un valor único que permita crear el hilo conductor de la historia reciente del arte nacional. Puede ser que mirar atrás implique reposicionarse en un nuevo lugar de producción para el cual no se esté preparado aún. Para ello este laboratorio propone iluminar desde el hoy.

Dentro del laboratorio

La primera pregunta para realizar el laboratorio cuestiona si la producción simbólica del campo del arte ha sido afectada durante la dictadura.

A esta pregunta el 68 % de los encuestados responde afirmativamente mientras que en forma contraria opina el 32%.

Puede haber más de una lectura posible al respecto de este resultado: si casi siete de cada diez encuestados lo considera como un hecho relevante implica que la imagen sobre la que se hace luz muestra una intervención clara en el continuo de la producción simbólica nacional. Esto debe relacionarse con múltiples elementos: por ejemplo en la importancia de desarrollar nuevas formas de expresión artística en una época donde el terror marcó la inexistencia de un orden de derechos humanos en toda su dimensión.

También se reflejó en la reafirmación de los dispositivos que la modernidad había impuesto: la subordinación de un cuerpo a otro y el dispositivo del sistema educativo como principal habilitador para la dimensión socio-cultural.

Otra lectura tiene que ver con la reproductibilidad técnica del sistema como forma de mantener los apegos no solo al vacío que creó la dictadura sino a la forma en que diagrama lo que podía ser un objeto de arte y lo que no. Por otra parte los regímenes sociales que extreman la represión y resitúan al individuo en un espacio aparentemente inoperante, lo llevan también a concebir la obra como una pulsión de vida y un registro que lo ampara ante la destrucción. Estos aspectos pueden verse reflejados en la siguiente opinión extraída de una de las encuestas: “Cuando la dictadura copo las facultades, las rompía por dentro y las pintaba por fuera. La dictadura rompió la trama compleja y colectiva de una construcción sensible, inteligente que sintetizaba, como un alambique, gota a gota, desde el colectivo social, los signos estéticos simbólicos que nos representaban. Rompieron la construcción natural de nuestras representaciones simbólicas. Hasta que no desaparezca el banco de niebla que legalizaron para esconder toda esa “mugre” histórica, el soporte de impulso continuará roto y el desarrollo frenado”.

Acerca de los efectos

Asimismo ante la pregunta de considerar a la dictadura como freno para la creación, el 45% opina que así fue, mientras que el 55% opina que no. Aquí la idea de freno tiene que ver directamente con la posibilidad de crear lenguaje simbólico en el campo artístico bajo la censura propia de cualquier régimen totalitario. Se ponen en juego elementos tales como la producción de la dimensión subjetiva, el espacio y tiempo que generaron una forma de actuar y de pensar en cuanto a la creación. Estos efectos se traducen en la actualidad “como pauta de funcionamiento social y subjetivo, detiene el proceso metafórico y metonímico que debe ser incesante e indeterminable para nutrir el proceso cultural, solamente si se restablece una veracidad posible, es que se habilitan y abren nuevas secuencias de sentido”.¹⁵ A partir de esta última lectura, se aprecia cómo se pierde el proceso metafórico cuando el lenguaje artístico y su desarrollo están limitados. En tal caso no puede avanzarse en forma colectiva hacia la elaboración de una estrategia conceptual.

El siguiente cuadro presenta las diferentes opiniones acerca de la existencia o no de un freno con respecto a la producción artística:

FFF

RRR

EEE

NNN

OOO



El impuesto por la dictadura que censuró muchas corrientes artísticas/ represión, aislamiento, desolación, en lo anímico no veo una recuperación/ La represión de la libre expresión de pensamiento, las ideas los valores/ Un duelo aun no realizado sobre un país que la dictadura terminó de matar/ Anuló casi totalmente a una generación/ La dictadura fue una página en blanco a nivel del desarrollo y la producción del arte, claro que existen excepciones/ La represión y por lo tanto la fragmentación de la producción simbólica. Antes y después de la dictadura merecen lecturas diferentes lo identitario vinculado con la memoria. Identidad y la frontera con la banalidad/ Psicológico e instintivo/ Provocó encerramientos y también aperturas y definió todo un campo posterior de búsquedas autorreferenciales / Años de parálisis / La dictadura castró y persiguió la creación en su sentido más amplio/desapareció casi una generación, hay un corte no hay un freno, lo que sí hay es una crisis de lenguaje/ condenó mucho del arte a lo juguetero y a la infantilización /

Funcionó como freno y también como disparador/ no creo que se desarrolle o se frene nada/ todo corte impuesto de alguna manera al desarrollo cultural provoca un freno al natural avance en lo que viene siendo las corrientes estéticas en la actualidad. Se retoma el tema con los artistas que siguen yéndose del país o no pueden solo vivir de la docencia y esto influye notablemente en el proceso cultural. Asimismo la dictadura impuso nuevos y creativos medios de expresión/

No existe ningún freno mas que el de “deber ser” impuesto por el artista uruguayo/ Realmente por estar relativamente poco en el área y por mi edad no podría agregar algo estrictamente pero se puede intuir que los artistas que se ha frenado. Quizás se podría decir que los artistas parece que ya no tienen necesidad de seguir trabajando el tema/ El freno represivo no funciona contra lo simbólico/

Estas impresiones permiten pensar como el cuerpo social es intervenido y fraccionado en instancias tales como el modo de producir y el sentido de significantes que entran en juego cuando el lenguaje es el soporte para la acción.

El freno surge como acción que inhabilita a seguir el camino, como parte de un engranaje que sitúa al individuo al borde de un camino. La función creativa no desaparece pero se coloca en función de ese freno y circunvala otros espacios, aquellos que forman parte del mismo pliegue. Entonces el freno impuesto a la libertad artística existe en tanto el lenguaje sufre la imposibilidad de expresarse libremente.

La inexistencia de freno ofrece una lectura antitética puesto que se piensa como habilitación para la creación en esos años. Tales impresiones tiene que ver con dos caras de una misma moneda, puesto que implica la visión de cómo un efecto externo incide en el proceso creativo.

Lo que se desprende de las afirmaciones en este laboratorio es un tercer efecto, mucho más radical y definitivo que el freno: el corte.

El corte en la trama

Ante la pregunta del freno en la creación, las respuestas abundan en señalar el corte como un registro concreto y extremo. El corte en términos freudianos puede ser entendido como el desmembramiento de un cuerpo, el cuerpo social y productivo. Ante este corte el cuerpo social generó otras formas de producción. El colectivo aprendió a crear desde la amputación que se generó en la trama, lo simbólico de la creación bordea los mecanismos de represión y se instaura, las más de las veces, en un diálogo descompuesto y confuso.

De ahí que la memoria sea otro mecanismo necesario para poder comprender la trayectoria de un cuerpo social creativo. ¿Cuáles son los flujos por los cuales el tejido social puede regenerarse y resistir al corte?

Seguramente esta pregunta puede tener tantas respuestas posibles como subjetividades. Una vía posible es la de pensar en el tipo de movimiento que se generó para que deviniera un corte, de que manera se posicionaron los agentes en el campo del arte y en que espacios se situaron con respecto a la imagen y al tiempo en el construían.

Bergson¹⁶ habla de un corte temporal de la imagen, a la que llama "imagen-memoria" o "imagen-recuerdo." Este estado tiene dos formas: por una parte la memoria-cap, que surge cuando una percepción presente, despierta recuerdos y es recubierta por una capa de ellos.

Por otro lado la memoria-contracción de momentos que se genera por la contracción de muchos estados sucesivos. El pasado es un contrato de todos los hechos que fueron sucediendo, “existe un momento precedente y un momento actual. En ese momento habría memoria por todas partes puesto que lo que llamo mi presente es una contracción de momentos”.

El campo del arte sufrió una amnesia en el proceso de generación de la “imagen-memoria”, los efectos de la dictadura generaron un corte en el movimiento. Pero esta amnesia no impide que se forme la memoria-capa aunque la afecta en su baja densidad. Tampoco impide que se pueda tener una contracción de momentos, pero esa memoria-contracción no es profunda. Estos dos aspectos se evidencian en la fragilidad de la imagen-memoria de los últimos treinta años, donde los archivos que construyen el arte nacional son fragmentarios y poco densos, poniendo de manifiesto hechos aislados y no un flujo de información (aunque el mismo fuera intervenido por el “corte” de la dictadura).

Por lo tanto la imagen-recuerdo está plena de autorreferencialidades, de recuerdos que se contraen y se superponen. En este sentido, la infantilización en la producción artística local es una de las posibles interpretaciones sobre lo ocurrido durante el período dictatorial y a la salida del mismo. Luis Camnitzer¹⁷ la presenta como una forma de comprender el derrotero del campo local, pautado por una falta de “adulter”, donde la “infantilización” se presenta como un régimen de afectación.

En muchos casos se vuelve a etapas tempranas de la creación artística, manejando la libido primaria, que se perpetuó en una propuesta más juguetona que rupturista. Junto a esto, la propia dictadura promueve la “infantilidad” donde el autoritarismo instalado en el propio sistema educativo, impidió la generación de puntos de contacto y de enfrentamiento que llevaran a la recreación del proceso creativo nacional.

Otra forma de analizar la producción, que se cruza con la anterior, es la que señala el énfasis en lo íntimo, como forma de plasmar la existencia del discurso histórico y social a través de un mundo interno y autorreferencial. Alicia Haber¹⁸ destaca que se privilegia lo privado como forma de buscar un espacio de libertad, superando la censura se manejó un lenguaje oblicuo como medio de transmisión. Esta misma forma de producción lleva a “recordarla” en forma fragmentada, dificultando la creación de una memoria que anteriormente estaba signada por el hilo conductor de maestros y escuelas. Las dificultades señaladas, y los esfuerzos que se han hecho por construir la memoria, muestran la importancia de incorporar esta tarea como un ejercicio necesario para poner luz sobre los efectos de la dictadura y bucear profundo en la genealogía del arte nacional de fines del siglo XX.

El riesgo del parresiasta

La acumulación de ideas u objetos puede ser un factor que facilite a la memoria, la sistematización de determinados hechos permite construir un registro para los acontecimientos.

Pero ¿qué sucede cuando la historia es relatada mediante esfuerzos aislados?¹⁹ Generalmente, estos esfuerzos se reflejan en un merecimiento a nivel personal, pero no se alcanza lo colectivo. Esto es lo que ocurre con la historia de nuestro arte nacional, que en lo referente a la dictadura ha sufrido una amnesia casi irreparable.

La posibilidad de que la producción artística y su historia contengan una verdad a develar, se enfrenta con la imposibilidad de encontrar quien la narre. Este enfrentamiento encierra un riesgo profundo: el de no poder reconstruir el sentido de la verdad en el contexto histórico de la producción artística.

El intelecto debe prestar un servicio fundamental en la construcción y recuperación de las historias de vida que posibilitaron, más allá de estéticas, un discurso en la obra de arte, una estrategia para pensar y recorrer las instancias de una idea materializada.

Bajo este régimen de afectación, podrían generarse estrategias productivas entre los distintos agentes, a través del ejercicio que propicia la parresía.²⁰

Una forma de incorporar este concepto consiste en practicar el silencio como vía para no hablar de lo que no se hace, y luego pensar en un camino en el que la memoria posibilite el recuerdo y su transcripción escrita.

Uniendo estos caminos, se forma una zona de intersección que diagrama un mapa para posibilitar el diálogo.

De esta manera, considerar y desplegar los procesos de problematización en cuanto a las dificultades que enmudecen el diálogo, puede operar como una forma de construir el devenir histórico.

En esa zona en construcción el problema es la pérdida de la memoria y la problematización es la lectura que se hace a partir de los impedimentos para realizar un proyecto que represente los archivos de una historia del arte.

La intersección de estas y otras tantas líneas de elaboración intelectual sobre la memoria, la dictadura y la identidad, sirven para frenar la fuga irreparable del capital cultural. Así, a través de la escritura se puede buscar “la manera de tener siempre presente lo que debe ser presente porque será la guía de la acción futura.”²¹

Es verdad que hay muchas verdades, pero el ejercicio de la memoria se alimenta de la historia. Si no corremos el riesgo del parresiasta, si no materializamos nuestras verdades en un registro, tendremos vacíos perennes en el proceso de producción artística.

Los iconos de la modernidad

*"¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. ²²
Un gaicho, dos gauchos, treinta y tres gauchos."*

Una vía posible para recorrer los elementos identitarios del campo del arte local es transitar desde lo pre a lo posmoderno y encontrar que lo actual de la obra se inscribe en un recorrido momentáneo. El acontecimiento que es capturado en esta cartografía, nos permite operar desde el espacio artístico y reconocer que parte de nuestra cultura responde a la producción simbólica moderna y se resignifica en la llamada posmodernidad.

Cuando los iconos se manipulan de tal forma que traspasan la imagen moderna y son colocados en un tiempo y espacio distinto; se posibilita un movimiento en el que la territorialidad de la imagen propia de una cultura es llevada a un nuevo espacio.

De esta forma, los iconos son atravesados por situaciones que exceden el control de un territorio prefijado y van hacia la transculturación. El icono ya no se fija por repetición, sino que es puesto en el campo del arte y es percibido desde una lectura transcultural y multilingüística. Esto ha ocurrido con muchos de los iconos de la modernidad, y en particular con la figura de Joaquín Torres García como icono del campo artístico nacional. Si tal como planteaba Weber, la modernidad ha desencantado a las nuevas generaciones, privándoles del rito y el misterio, podemos preguntarnos cuál es el lugar que actualmente ocupan estos iconos que se construyeron en la modernidad. En particular en los países de América Latina, donde la velocidad de la tecnología no ha sido acompañada por la incorporación de la misma, la pregunta es más vigorosa en cuanto estos iconos modernos parecen no haber sufrido cambios respecto al lugar que ocupan en el imaginario colectivo. Por el contrario, aún siguen emergiendo como los padres virtuales de muchos creadores del siglo XX, mientras se revisa su lugar en el devenir de la producción del siglo XXI.

...“la obra de Torres García y su personalidad actúan ya de manera invisible entre nosotros. Y más tarde o más temprano servirá de punto de arranque para una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura simplemente. Y ahora, ¿no podría el ministerio de Instrucción Pública conseguirmos un Torres García para beneficio de nuestras letras?”²³

Esta era la opinión que Juan Carlos Onetti emitía sobre Torres García en 1941 a propósito de la conferencia número 500, del artista en Montevideo. Más de sesenta años después y luego de haberse transformado en un icono local, importa decodificar la mirada que sobre su obra tenemos en la actualidad y su incidencia en la producción contemporánea.

Para testear el lugar de este icono se plantean dos interrogantes que pretenden dividir las aguas en posiciones sobre la importancia de la obra de Torres García y de su escuela en la producción artística nacional.

Ante la pregunta sobre la relevancia de la obra de Torres para el Uruguay, un 43% afirma que es la más importante y un 57% sostiene que no.

En cuanto a si la escuela de Torres ha sido la que más desarrollo tuvo dentro de la plástica a nivel local un 70% opina que sí y un 30% opina lo contrario.

Por lo tanto podemos deducir que para los insiders del campo local el elemento que se identifica como definitorio, trasciende la obra en sí misma y comprende la escuela que formó Torres García.

“Una enorme piedra en un pequeño charquito”

Al analizar las razones por las que se considera que la escuela desarrollada por Torres García es un elemento definitorio para el arte nacional, encontramos tres ejes que, desde distintas posturas, articulan la mayor parte de las respuestas:

PROPUESTA TEORICA Y DOCENTE

Por plantear una reflexión desde la esencia de la labor plástica a nivel filosófico y formal / a su sólida base teórica/fue quién fundó lo teórico/ a su esmerada labor teórica y a su aporte en la elaboración de una identidad nacional/ a su impacto conceptual/ a un momento muy particular de la historia y a la necesidad de una búsqueda filosófica de esa época/ a que la obra de JTG entronca con las vanguardias europeas de principios del siglo XX / a la escuela que creó y desarrolló/a la capacidad del maestro Torres García y a la impronta que supo dejar a la cultura y a las nuevas generaciones/ a su estructuración taller, maestro, alumnos, docencia, no solo por tratarse de un artista “aislado”/ a sus alumnos/ a que ha sido y es la única escuela/ fue y es una propuesta con gran compromiso personal, lo hizo con pasión/ en realidad el taller JTG, se expandió y perpetuó mucho pero no puede decirse que se desarrolló, sino que más bien se enquistó/ no se desarrolló sino que se perpetuó/ como escuela a seguir es la que más seguidores tuvo formó escuela/ fue convertida en dogma por los propios alumnos/ a su repercusión mundial a través de sus diferentes discípulos/ a que tuvo su pensamiento y discípulos, lo que hizo que fuera no solo un artista latinoamericano sino un movimiento de arte latinoamericano avalado institucionalización de la misma por parte de no se quienes/ al espíritu corporativo/ gran cantidad de alumnos respondieron a esta escuela, lo que le dio continuidad a través del tiempo/ a la talla de JTG como docente y como pintor y por crear la primer escuela uruguaya/ su escuela artística es o se plantea como paradigmática, espiritual y el único camino posible/ en pintura porque la mayoría de los docente-artistas actuales fueron influidos por la enseñanza impartida por su taller/ a la disciplina del taller/

PERSONALIDAD

Probablemente a la personalidad de JTG, que supo ser un maestro dominante, pero brillante y al momento histórico que vivía Uruguay en aquellos momentos/ su ideología y la personalidad del maestro/ debido al carácter mesiánico autoritario de “gran maestro” de JTG/A lo original de su propuesta, a que era un muy buen artista y que tuvo una obra a nivel internacional por medio de excelentes exposiciones y un muy buen marketing / a la genialidad del maestro /

SITUACION HISTÓRICA

Al hecho de haberse introducido en una cultura sin bases sólidas ni raíces fuertes / estar a la hora precisa en el momento preciso y crear un icono necesario para “ellos y nosotros”/ política oficial y reconocimiento internacional/ en gran parte a que era europeo/ sistematicidad y condiciones sociales, económicas y culturales favorables/ al momento histórico/ a un momento histórico al cual se ha aferrado una generación y a la sistematización de la escuela que impuso JTG/

Se puede destacar una de las opiniones que resume estos tres ejes: “imposible responder en un sola línea JTG aporta en 1934 a un país - provincia como el nuestro, la cultura, el museo y la síntesis de las “atómicas” vanguardias europeas de la primera mitad del siglo, Torres es una enorme piedra que cae en un pequeño charquito.”

De la lectura de los agentes sobre la actividad de Torres García se destacan las distintas vías posibles como partes de un mismo pliegue: propuesta, personalidad y modernidad.

La vía docente, es apreciada como una fuerte propuesta filosófica que se aplica en lo formal y teórico. Esto se sostiene y desarrolla en la creación de una escuela-dispositivo que posee un régimen de afectación en el que circula una cosmovisión del mundo compartida y explotada por los mismos agentes que la componen. Esta escuela no llegó a autofagocitarse, tuvo la aceptación de un oficialismo que si bien no allanó el camino, la enquistó porque se apropió de ella para contar algo de la historia del arte nacional. Asimismo supo reconocer su impronta internacional y generar cierta permisividad a su presencia. Este desarrollo es parte del pliegue que generan las vanguardias europeas del siglo XX, vanguardias que Torres García supo vivir. En definitiva el artista generó algo imprescindible para sentar un sello: el impacto conceptual de su obra, en la que no se impone la imagen como reproducción sino que la misma forma parte de una síntesis simbólica del lenguaje.

Su personalidad, es delineada como una presencia dogmática. Puede pensarse que esta era una de las condiciones necesarias para la conformación de una escuela que estuviera tan ligada a la génesis y desarrollo de una teoría como el Universalismo Constructivo.

Paralelamente a estas dos vías se destaca el tiempo histórico en el que el Torres García vuelve a Montevideo y se relaciona con el proyecto que propone una nueva idea de lo que debe ser arte para un latinoamericano, intentando que una placentia local sustituya a la europea.

Genera un sistema de símbolos en los que no desatiende la impronta de las vanguardias europeas y toma a su vez la gestualidad de lo precolombino. De esta manera crea escuela y ese territorio creado produce una nueva gestión en medio de la modernidad.²⁴

Hibridación y legitimación

El tiempo es el vehículo que permite advertir que la obra de Torres García se afianzó por repetición y diferencia. La repetición se advierte en el proceso de estructuración y acumulación de un universo que se retroalimenta y profundiza a cada paso, la diferencia se instaura justamente en los niveles de lectura que alcanza su obra. Cada vuelta del espiral de los conceptos básicos (estructura, hombre, cosmos) agrega un nuevo valor a su filosofía. Lo residual de su obra está en la forma en que se transmiten sus contenidos, en la imposición por la valoración de la misma y en como su historia personal pone de manifiesto el proceso de legitimación e hibridación como artista y pensador de su tiempo. Su síntesis resultaría en una nueva postura frente al pensamiento y a la producción plástica que se plasmaría en el universalismo constructivo.

En este proceso, con el fin de “legitimar” su posición con respecto al campo artístico local, pone en práctica la formación teórica que transmite y fomenta la continuidad de sus receptores. En definitiva, más allá de que se comparta o no el sentido filosófico de su obra, se instauró la existencia de un paradigma estético. En ese escenario, el colectivo del taller Torres García surgió como movimiento, hecho que provocó su prolongación en el tiempo.

La influencia en la actualidad

Las opiniones sobre la influencia de Torres García en las nuevas generaciones se encuentran divididas, mientras el 46% opina que existe tal influencia, el 54% opina lo contrario. Más importante es analizar las razones que sustentan estas opiniones. En este sentido las visiones encontradas se refieren principalmente a dos ejes temáticos: la identidad de la producción artística nacional y la filosofía desarrollada por el artista.

INFLUENCIA DE J.T.G EN LOS ARTISTAS ACTUALMENTE



En cada uno de estos ejes se presentaron situaciones opuestas. Por una parte los que consideran que aun influye sobre las nuevas generaciones, opinan que esto se debe tanto a ser una referencia de lo que podemos denominar la identidad en la producción local (“el fiel de la balanza”, termino utilizado por uno de los encuestados) como por haber desarrollado una filosofía “estructurada y segura” que marca un punto de inflexión en el pensamiento artístico.

Por otro lado, los que niegan su actual influencia, también se refieren a estos dos temas: en primer lugar consideran que la fuente de la creación contemporánea esta alejada de lo tradicionalmente identificado a la producción nacional y en segundo lugar consideran que la filosofía y propuesta teórica de Torres García ya no es adecuada para el actual contexto.

Los signos vivos de la modernidad

El anterior análisis muestra que por aceptación u oposición, la escuela y filosofía desarrollada por Torres García confronta opiniones en el terreno artístico. En este sentido, uno de los cuestionamiento que trae esta situación es la vigencia y propiedad que tienen los postulados planteados en la modernidad uruguaya propuestos por Torres García en los albores del siglo XX.

El artista intervenía dispositivos con los que la modernidad se expresaba y se tornaba omnipresente. De esta forma se manifestaba como unidad política, como progreso social, como cultura. En la lección N°128 del Universalismo Constructivo el artista señala: “si nos informa un espíritu nuevo podremos crear obras nuevas.

Y esto es conveniente que se haga.

Y ahora si yo digo que en todo lo que se ha hecho aquí en el Uruguay no hay una sola obra dentro de ese espíritu, no exagero ¿dónde estamos, pues? Pueden darse cuenta, por tal motivo, de que hay que moverse.” Desde la perspectiva presente ya no se lo puede considerar como un híbrido, lo fue en su tiempo, cuando impuso un ritmo distinto al pensamiento visual de la época. Hoy serían otros los territorios a conquistar, donde los procesos de subjetivación se despliegan con otra velocidad. No obstante, su impronta filosófica y su paradigma pictórico denotan como, en estas latitudes, se elaboran formas de abordar la posmodernidad desde las imágenes de la modernidad. La contundencia de su propuesta moderna fue tan rotunda, que podemos apreciar como la propia cultura revela mediante la elaboración artística, la distancia que nos separa entre pensar como modernos y actuar desde la periferia como posmodernos.

La nostalgia uruguaya por la modernidad traza una delgada línea que nos permite pensar en términos relativos al contexto actual y a la producción contemporánea. Aquellas obras que han merecido una atención particular por su contenido histórico, mantienen la exacta idea de nuestra procedencia identitaria, del imaginario de nuestras raíces culturales. Actualmente, los agentes legitimadores deben evaluar la multiplicidad de lecturas que ofrece el arte contemporáneo. Este ejercicio implica no pensar ya en términos unicistas sino en enfrentarse a la reacomodación y asimilación de nuevas definiciones. El punto es que para sostenerse en este tipo de fronteras donde surgen nuevas producciones, que forman parte de un mapa en construcción, el desafío pasa por arriesgarse (en términos parresiásticos) a definir cuál es la propia verdad y visualizar las carencias o facultades que tienen los que interactúan y opinan sobre arte contemporáneo. Sin duda en nuestro medio eso es todo un desafío.

Zona de contacto

El concepto de frontera ha evolucionado conforme han cambiado las coordenadas de tiempo y espacio. En algunos casos el elemento que definió a la frontera fue lo meramente territorial: para el imperio romano la frontera significó la posibilidad de marcar un territorio de poder y de derecho que habilitaba la coexistencia humana.

En otros casos la frontera incorporó elementos culturales: los griegos establecían las fronteras basados en la existencia de diferentes lenguas y dialectos que pautaban un comportamiento. La línea fronteriza para con los griegos la producía la diferencia de lengua con los bárbaros. En otros entornos, la frontera era considerada como la “línea diferenciadora entre lo sagrado y lo sacrílego”²⁵ y más modernamente devino en el límite integrador del concepto “centro periferia”.

Este par dicotómico, marca una diferencia que responde al lugar en el que el objeto se encuentra con respecto a la línea fronteriza, pero que va más allá y define las características identitarias de quien transita en esta frontera y del tipo de producción que se desarrolla en cada lado.

Una mirada a nuestra historia regional, ilumina el concepto de frontera que hemos transitado desde antaño hasta nuestros días y define la nostalgia uruguaya que mencionamos anteriormente, que recuerda como “los invasores europeos lograron apoderarse del área sojuzgar a los “nuevos bárbaros” y ensanchar las fronteras europeas en el Mundo Nuevo”. Esta situación no solo nos muestra la frontera como un término físico, sino que alude a la internalización de estos espacios como lugares de tránsito de donde deviene una “frontera interior, que es integradora porque incluye desde el indígena a los colonizadores, criollos e inmigrantes”²⁶

Tal afirmación encierra una contradicción que acarreamos hasta el presente y que tiene una incidencia profunda en el aparato institucional para producir arte y legitimarlo. Esto se denota en la pertenencia de los objetos y en la producción subjetiva de opinión que habilita al diálogo, ese ejercicio que permite el desarrollo de una producción crítica integradora y no solamente a esfuerzos de producción aislados. En este sentido, nos vemos desafiados por la necesidad de encontrar una zona de contacto, donde se habilite el paso de fronteras entre lo contemporáneo y la tradición.

Flashback - flashforward

Muchos de los cuestionamientos que nos hacemos actualmente sobre el funcionamiento del campo del arte uruguayo ya estaban presentes en el ensayo sobre el panorama de la pintura²⁷, que presentó en 1965 el crítico y teórico Fernando García Esteban. Las ideas que uno de los teóricos más importantes de nuestro país desarrollaba con carácter de “circunstancial”, según él mismo establece en el prefacio, siguen tan vigentes que permiten establecer un diálogo imaginario entre el ayer y el hoy:

- ¿Cuál ha sido la interrelación entre los artistas uruguayos y la producción que se ha dado fuera de fronteras?
- “La interrelación entre artista y medio europeo elegido para la consecución del proceso formativo, suele ser la que paso a describir. El pintor, normalmente joven, llega a un centro cultural en crisis y la crisis se da con insistencia casi excesiva en el periodo al que corresponde a la pintura uruguaya desde sus inicios como tal hasta nuestros días; aparte de museos academias o talleres, inevitablemente toma contacto con la lucha entablada por los jóvenes embanderados en la pesquisa de un nuevo lenguaje que se estructura por oposición a los mantenedores del antiguo régimen”²⁸

- ¿Cuáles son las fronteras por las que han transitado artistas nacionales y que incidencia tuvo esto en la realización de la obra?
- “Hoy la caracterización de los elementos artísticos es menos zonal que hace unos años, en mérito también en que se ha logrado cierta estructura de alcance universal para el lenguaje plástico. Pero en el siglo XIX y principios de este la filiación estética de nuestros pintores podía hacerse fácilmente vinculándolos a determinadas experiencias regionales, hubieran formado, o no, en directa relación con ellas. Es factible, así situar a artistas en esferas caracterizadas de influencia, puede hablarse de una línea italiana, que arranca precisamente de Juan Manuel Blanes, sigue a través de Carlos Federico Sáez, Manuel Larravide y Carlos De Santiago para culminar con De Simone ...Pero están, también los no clasificables en directivas europeas delimitadas por nacionalismos; baste recordar a Miguel Pallejá y a Joaquín Torres García...Sáez que monto su taller en Roma, que en Roma dio prueba de su talento meteórico y que su obra no solo cabe en la pintura italiana del novecientos, sino que contribuiría a calificarla, ... Blanes Viale considerado fundador del paisaje uruguayo, en lo hondo descreía de las posibilidades pictóricas del suelo patrio; y desde aquí suspiraba por su bien pintada Mallorca; ...Barradas se define y madura en España, vuelve a Montevideo para morir. Torres García pasa más años de su dilatada y fecunda existencia, fuera del país que actuando en él”²⁹

- ¿Qué formas ha tenido un artista para legitimar su obra desde el punto de vista de exposiciones salones, concursos y viajes de estudio? ¿Cuál ha sido el apoyo gubernamental?
- “Han aumentado, como ya dije, en manera caudalosa los medios de difusión y de conocimiento. Hablé de publicaciones de conferencias de clases; hablé de exposiciones que llegan al país. Debo volver a referirme muy especialmente, ahora, a las también mentadas Bienales de San Pablo. Ocurren a distancia corta; reúnen las manifestaciones últimas y a veces incluyen revisiones importantísimas. Muchos artistas uruguayos se trasladan al Brasil; lo hacen también los estudiantes...No son por cierto la puesta al día de la realidad plástica; son aproximaciones parciales; tiene que serlo; ni el Brasil ni los otros participantes las solventan a beneficio cultural de países pobres. De todas formas resultan un poderoso impacto”.³⁰
 “No habiendo un mercado sólido y apetente - y no es cuestión de seguir aceptando esa realidad como situación inconvencible- La iniciativa a todo lo que se refiere a estímulo y afirmación queda librada a los poderes públicos. De ello se exige colaboración activa. Pero, afortunadamente, no se ha definido un arte oficial.”³¹

- ¿Que implicó para aquellos artistas transitar por diversas culturas?
- “...Cabe reconocerse que difícilmente podría haberse resuelto, en la medida lograda, el destino de muchos artistas- desde Blanes a Damiani- sin ese trasplante, que de alguna manera también afirma el carácter individualizador, diferente de su obra; porque ninguno de los grandes pintores para los que esa experiencia cuenta, se asimila a la condición del medio en el que se desarrollan y, muchas veces maduran; no son simples segundones epígonos pálidos de posiciones ajenas que comparten una cultura; la confirman; y logran el acento que los enraizaron en lo que es suyo y distinto”.³²

Los conflictos del hipertexto

El contexto que plantea García Esteban sobre la afirmación del “carácter individualizador del artista” y su obra en determinada territorialidad, abre la posibilidad de realizar una multiplicidad de lecturas, con las cuales integrar la producción simbólica contemporánea de artistas uruguayos.

Esta posibilidad se asemeja a la que plantea el hipertexto, creado a partir de las nuevas tecnologías donde los nexos electrónicos abandonan la unicidad del texto establecida por el autor. El hipertexto permite que el lector tome un rol más activo, recorriendo los textos que se bifurcan a través de conexiones con otros textos, uniendo fragmentos y habilitando la creación de nuevas lecturas.

A través de lo hipertextual logramos redimensionar el concepto de frontera: pueden crearse espacios que no reproducen los modelos centrados y unicistas y que, por el contrario, incorporan las diferencias no como elemento discriminatorio sino como parte de su dinámica de transformación. Así como un sujeto puede vivir en más de una cultura al mismo tiempo y producir en función de esta circunstancia, su naturaleza es moldeada en una frontera subjetiva donde la tolerancia y la ambigüedad forman parte de su opinión. La frontera pasa a entenderse no como la línea que separa los elementos de un par dicotómico sino como el espacio para la interacción de elementos diferentes en su esencia y múltiples en su combinación.

No resulta una tarea simple transportar las coordenadas de una frontera así definida al territorio de las artes visuales locales, donde apenas contamos con algunos relatos de la historia en forma lineal. Esa historia en general se ha concentrado en aquellos elementos que podemos identificar como propios de la “tradición” sin incorporar lo contemporáneo. Similar suerte ha seguido el escaso desarrollo de instituciones (públicas o privadas) que se dedican a explorar la zona de contacto entre ambas producciones.

Cyborg

Estamos ante el desafío de detectar ese espacio de intersección que permita trazar un nuevo mapa donde las fronteras de lo tradicional y lo contemporáneo contacten y se produzca un encuentro. Una forma de responder a este desafío sería encontrar un cyborg en el sentido que plantea Donna Haraway³³ en su manifiesto donde las culturas se transforman a través de la hibridación (la definición más simple de un organismo cyborg es la mezcla de una máquina con un organismo vivo). Esta autora postula que desde finales del siglo XX estamos viviendo en un mundo cyborg que permite transitar todas las fronteras y formar una nueva situación.

Un ejemplo es el de Longa, quién ha cumplido el rol de transitar por la tradición y de pasar las fronteras conectándose con la vanguardia de su época. Su producción forma parte de una mezcla que se distingue por sí misma, al igual que la de Blanes, pero que se articula con la producción desarrollada en nuestro medio desde la década de los 80 hasta el presente.

Con la aceptación de los cyborg (como puede ser Longa aunque seguramente no sea el único), se dejará de negar lo híbrido de nuestra producción. En este cambio radicaré buena parte de la necesaria movilización, para el lento proceso de legitimación del arte contemporáneo. Tal como García Esteban lo señalaba para la situación de 40 años atrás la dinámica del

tránsito necesitaba de la hibridación y distintos artistas (Torres García, Pallejá, Sáez y el mismo Blanes) pueden ser considerados cyborgs para su época. Internalizar las fronteras como posibles espacios de encuentro y diálogo permitirá modificar la dinámica de la producción local, admitir la existencia de agentes híbridos como catalizadores y abandonar la nostalgia uruguaya.

VII - Nuestra odisea en el supermercado

*“Where are we going, Walt Whitman?
The doors close in an hour.
Which way does your beard point tonight?
(I touch your book and dream of our odyssey in the
supermarket and feel absurd.)”³⁴*

Allen Ginsberg

La confrontación necesaria

La existencia de modelos establecidos y legitimados en el campo artístico goza de una inmutabilidad temporal que los mantiene sin vértigo e inamovibles. Su función no ha tendido a la fagocitación de nuevas ideas y ha resultado en un estado revulsivo, propio de la pasividad instalada en nuestro país con el decaimiento de políticas culturales y proyectos artísticos sustentados por el Estado con magros recursos.

Nuestro “establishment” entonces, no ha poseído instrumentos que lo fortifiquen. Si bien ha admitido nuevas propuestas, se ha desgastado tanto en su propio ímpetu por mantener una línea estética, que no ha podido asimilar un registro distinto. En definitiva, las escasas propuestas que permiten explorar otros discursos que alteren el orden simbólico y produzcan sentido crítico han permanecido aisladas. Entonces, se infiere que no hay suficiente confrontación porque tanto los espacios conquistados no institucionalizados del campo del arte en nuestro medio como los centros establecidos, están territorializados; es decir que cada uno se mantiene en su propio espacio.

Puede considerarse que la creación de diferentes niveles de comprensión y desarrollo en nuevos espacios, corre el riesgo de no compararse con los modelos preexistentes y lograr retroalimentarse.

En ese sentido el mercado de consumo de las artes audiovisuales en nuestro medio, puede ser un detector para saber cuán avanzados estamos en la conquista de nuevos espacios de desarrollo artístico. El mercado deviene un indicador de tal situación, cuando se analiza aquello que absorbe como mercancía y aquello que rechaza. A partir de estos dos estados, podemos generar una lectura que permita revisar los modelos que circulan en los circuitos institucionales del arte y en la práctica pública.

La importancia del mercado

Los agentes del campo local fueron encuestados acerca del desarrollo del mercado del arte y sus implicancias sobre la difusión de las obras de arte. Los resultados muestran que el consumo es escaso, el grado de desarrollo que los participantes del campo del arte le dan al mercado es de “incipiente” en el mejor de los casos, y en su gran mayoría de casi inexistente.

No obstante el 62% de los encuestados, considera que la comercialización de obras de arte nacionales se ha incrementado en los últimos años, mientras que el 38% no está de acuerdo con esta apreciación (sería interesante revisar estos datos luego de la profunda crisis vivida a partir del 2002).

Más aún, el 71% de los encuestados considera, que la difusión de la obra de un artista está influida por su potencial comercial. Este resultado permite apreciar el efecto que tiene el mercado y cómo se delinea una forma de ver y producir arte. Si bien no se puede considerar que los agentes de nuestro medio están totalmente signados por valores estrictamente mercantiles en un territorio diverso de producción y necesidad, se encuentra una importante influencia en la difusión. Este cambio es propio de un proceso global en el que como señala Néstor García Canclini: “las identidades posmodernas son transterritoriales y multilingüísticas se estructuran menos de la lógica de los Estados que de los mercados..., operan en

mediante la producción industrial de cultura, su comunicación tecnológica y el consumo diferido y segmentado de los bienes.”³⁵ En nuestro medio aún contamos con muy pocas posibilidades tecnológicas, hecho que limita la capacidad crítica.

De todas formas es ilusorio poder pensar en un margen amplio de consumo nacional, y en un flujo de capital en dicho circuito. En todo caso enfrentaremos el dilema del mercado del arte: la relación entre el objeto, su valor (estético o comercial) y su consumo (la “utilidad” en términos económicos). Allí evaluaremos, en términos subjetivos, el valor intrínseco del objeto en cuestión, la trayectoria del artista y su relación y desarrollo en el medio local e internacional.

De la importancia a la sustancia

Hasta aquí podemos entender que un escaso desarrollo o lo “incipiente” del mercado no impiden que el mismo sea valorado como importante por buena parte de los insiders del campo local. Pero este resultado no nos permite avanzar sobre qué absorbe o rechaza el mercado.

Para esto, un aspecto que resulta revelador de la encuesta es la relación que se asigna a la calidad de las obras y su comercialización en nuestro mercado.

Frente a esta pregunta un 80% de los agentes plantea que no existe una relación entre la calidad de la obra de arte y su comercialización, y sólo un 20% opina que calidad y comercialización son aspectos correlacionados. Ante el porque de esta respuesta se plantean los siguientes argumentos:

Aquellos que opinaron por no, estimaban como principales razones la falta de educación en el consumo del arte y el tamaño reducido del mercado, así como el gusto conservador de aquellos que acostumbran a consumir arte. En menor proporción manifestaron, que el consumo respondía a las exigencias de un público alejado de la producción actual, con aversión al riesgo por parte de consumidores guiados por parámetros obsoletos.

Finalmente se presentaron otras opiniones de carácter diverso que apuntaban características tales como: “en nuestro mercado hay una preferencia por el arte de autor y la calidad no cuenta salvo pocas excepciones”, o que “el mercado se basa en la moda”, o bien que “se vende lo fácil”.

Aquellos que opinaron que sí existía una relación entre calidad y comercialización, argumentaron que había público para consumir todo tipo de obras o entendían que la calidad era un elemento fundamental para decidir la adquisición de una obra de arte.

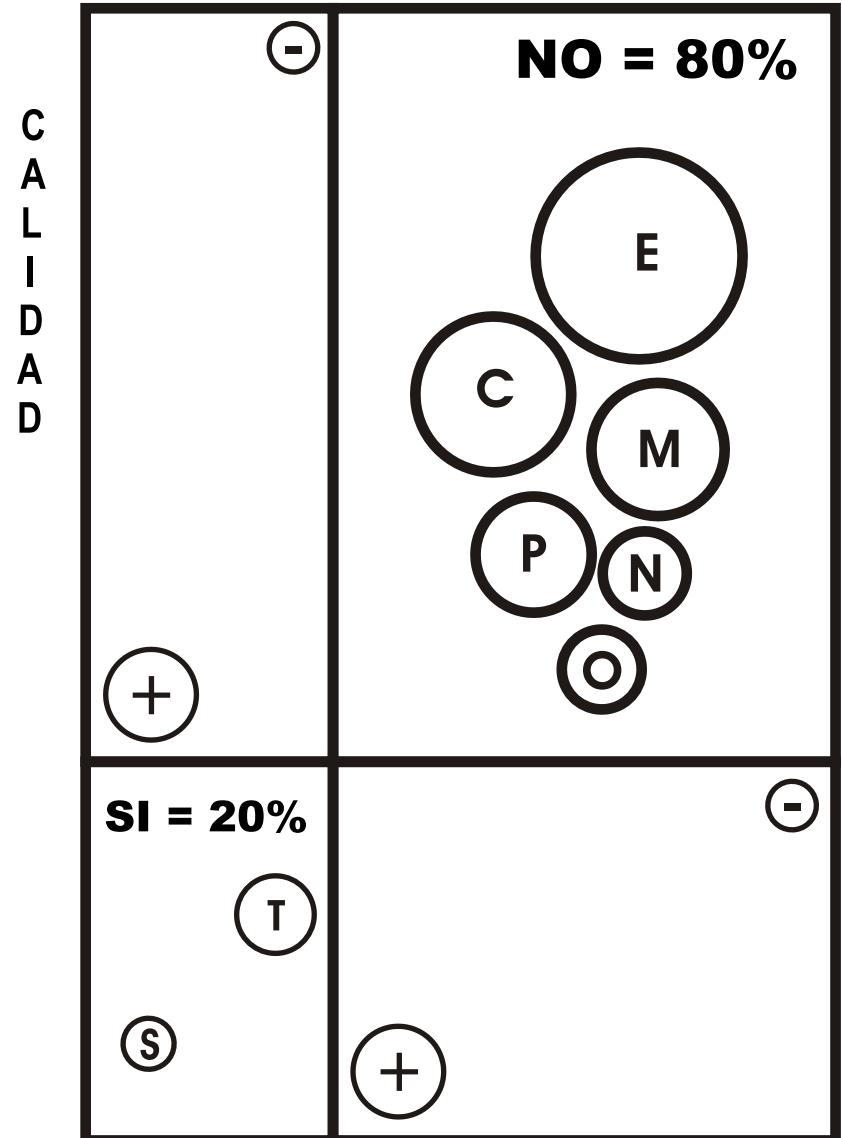
Del análisis de esta información cualitativa surgen, por una parte, las variables relacionadas al comportamiento dentro del mercado del arte: educación, conocimiento y gusto. Por otra, se presentan las variables relativas a la estructura del mercado: su tamaño y los grupos de consumidores. Todas estas variables sirven como organizadores para las opiniones, estableciendo criterios que permiten capturar las prácticas del mercado. La dimensión que adquiera cada una de las variables permitirá apreciar el grado de confrontación en el campo del arte y así conformar un panorama de cómo opera el mercado para absorber y rechazar el objeto de consumo.

Notas del gráfico :
CALIDAD Y COMERCIALIZACIÓN

E= Falta de educación, C= Gusto conservador, M= Mercado pequeño, P= Público alejado del arte, N= No hay riesgo en el consumo, O= otros, T= Existen consumidores para todas las obras, S= la calidad sí importa.

- 1) el tamaño del círculo indica mayor/menor cantidad de respuestas,
- 2) los signos indican el grado de correlación entre las variables CALIDAD y COMERCIALIZACION.

COMERCIALIZACIÓN



Las estrategias del capital

Para comprender la lógica del mercado del arte y de la circulación del capital a través de él, podemos seguir el planteo que hace Néstor García Canclini al respecto. Según este autor el campo artístico tiene dos niveles: el del capital y el de la apropiación del conocimiento. De esta forma los agentes de cualquier campo de producción científico o artístico están actuando en estos dos niveles, quienes tienen el capital y los aspirantes a tenerlo. Está claro que los agentes en cuestión, más allá del lugar que ocupen deben reconocer y conocer el circuito, sus funciones, sus niveles productivos, el sentido del discurso imperante y los códigos que se manejan más allá de objetividades.

Una distinción interesante puede ser observar cómo: “quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión de herejía”³⁶.

El discurso que predomina en estos días, está determinado por la crisis económica y el desgaste institucional, un mercado incipiente y modelado por la historia de bazares y el entusiasmo criollo por lo europeo fue la fuente de la que todos bebimos.

Hoy se registran acontecimientos elásticos entre las hegemonías potentes y nuestras desbastadas culturas democráticas. Sin embargo el campo artístico y sus espacios institucionalizados funcionan con reglas que reproducen un sistema tan antiguo como el país.

La vulnerabilidad y lo transitorio en el arte montevideano no parecen tener un incipiente permiso de existencia.

Ante estos aspectos ¿qué puede conmocionarnos y promover un sentido de construcción crítica, más allá de la propia identidad grupal y territorialidad? La transitoriedad puede ser tomada como motor para la producción intelectual, el acontecimiento no deviene como tal en tanto no se genera un espacio de aspiración u oportunidad.

Sobre la transitoriedad como opción

Desde la producción de pensamiento en nuestro campo del arte debe tenerse presente “el valor del acontecimiento”, porque circunstancialmente remite a una postura, a una acción y a un orden del discurso. Mientras que dichos elementos sólo recurran a las reglas de lo instituido, no surgirá otra opción en el horizonte.

Por ejemplo, visitar acontecimientos históricos desde el arte posibilita el acceso a espacios no institucionalizados, porque crea las condiciones necesarias para confrontar y deconstruir los deberes y obligaciones de lo establecido como correcto. Es algo así como mover la direccionalidad del pensamiento y animarse a contar la historia cotidiana.

Los espacios de producción nunca están desprovistos de los cánones de institucionalización y sino alcanza con observar el comportamiento y los códigos de cualquier grupo.

El proceso está y se diferencia, en el tipo de objetivos que contenga su fin creativo, su propuesta. Para conquistar el espacio del mercado (y no ser conquistados por él), debemos ajustar nuestros intereses a una nueva dimensión cotidiana que ofrezca una nueva forma de mirar/consumir arte. Simultáneamente deberíamos proveernos de un "target" que contenga una transformación profunda en el pensamiento y la dimensión simbólica.

Las regularidades encontradas

La complejidad del campo del arte local ha sido analizada a la luz de multiplicidad de factores, como son la legitimación, la influencia de Torres García, la dictadura, el mercado del arte y las variables que operan en el mismo.

En este orden de acontecimientos se ha podido elaborar un registro que sirve de mapa para obtener una visión. La dimensión subjetiva que sustenta este recorrido responde a una forma de ver la trama de relaciones, tanto en su totalidad como con respecto a la posición de cada agente.

La articulación devino a lo largo del análisis conceptual, donde la necesidad de ir generando historia, promover el diálogo y apostar a la multiplicidad de las miradas fue surgiendo en todos y cada uno de los temas abordados. Si retomamos la visión del campo del arte como un rizoma estamos en condiciones de apreciar en que grado se cumplen los distintos principios que identifican a esa estructura.

Conexión y heterogeneidad

El territorio analizado puede ser considerado como un tallo por el que efectuamos los diversos recorridos, los mismos se fundaron en la heterogeneidad del campo en cuanto al discurso y la conexión dialógica que se establece entre los agentes. Estas dos propiedades se utilizaron desde la génesis misma de la investigación que intentó cubrir en su muestreo a toda la diversidad de agentes posibles, lo que permitió obtener la mayor cantidad de conexiones viables. Y aún cuando la heterogeneidad queda patente en las opiniones que surgen como divergentes, es posible hallarles su conexión en tanto se estructuran en torno a los ejes propuestos (un claro ejemplo de esto se puede observar en las respuestas cualitativas sobre la influencia de Torres García en las nuevas generaciones). Asimismo se comprueba que la intervención desde la máquina territorial, se encuentra instituida por un cuerpo cuyos órganos son capaces de sistematizar la información, almacenar memoria y no constreñirse a la imposibilidad de diálogo.

Multiplicidad y ruptura

En este tránsito, la multiplicidad ha sido tomada como aquello que permite no ver al sujeto y al objeto desde un solo lugar o como únicos, sino que posibilita dimensionar los acontecimientos del campo local. Si la multiplicidad puede asimilarse “al puro juego de los tejedores”³⁷ que van construyendo una trama, podemos apreciar como la trama que analizamos se muestra en las múltiples dimensiones que están implicadas en el proceso de legitimación, o en la comercialización de las obras de arte. El debate dialógico comienza en la aceptación de lo diverso, de lo transitorio y en la “ruptura asignificante” es donde se manifiesta. “Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse”³⁸.

Los cortes en el rizoma están representados por las interrupciones que devinieron durante la dictadura y las crisis económicas en nuestro país, pero solo detienen su crecimiento y modifican su recorrido. Por lo tanto, depende de los agentes culturales la revisión constante del discurso artístico.

Cartografía y calcomanía

El rizoma no se organiza como estructura permanente que se reproduce (se calca) a partir de un eje genético, sino como mapa que procura la conexión abierta entre los campos. Esta apertura posibilita la alteración permanente y consistente, habilitando múltiples entradas y salidas. Así el campo del arte local ha sido abordado desde diversas líneas de entrada, algunas se han mostrado más dispuestas al intercambio que devenga modificación, pero todas han brindado la posibilidad de ir dibujando el mapa actual, siempre en construcción. La aceptación de la novedad y el recorrido de la memoria surgen como dos de las líneas importantes a través de las cuales seguir formando esta cartografía.

El libro-rizoma

Tal como plantean Deleuze y Guattari, todo libro, este mismo, no tiene que ser concebido como una imagen del mundo sino que su cometido debe ser el de hacer rizoma con el mundo. Esto implica conectarse con el mundo, ponerlo en cuestionamiento desde sus multiplicidades, y provocar una evolución en el mundo que afectará al propio libro.

Este ensayo no pretende ser raíz que se transforme en un árbol para ofrecer sus frutos, sino que desea ser un brote que nazca de la mitad del tallo y se instale en cualquier parte del campo del arte local, allí donde logre poner dos líneas en contacto.

Si alcanza esto, se estará estimulando la articulación constante y activa de todos los principios del rizoma, e incluso cuando los puntos de fuga muestren las debilidades, harán visible aquello que naturalizamos como comportamiento normal dentro del campo local. Una revisión permanente de esa multiplicidad de aspectos pone al campo en una situación de crecimiento, y conforma sin duda la modificación que se puede estar gestando. “Nunca ha habido más comienzos que hoy, ni tantos jóvenes y viejos como hoy, y nunca habrán tantas perfecciones como hoy, ni tanto cielo o infierno como hoy”.³⁹

Indice

Prólogo	PAG.1
Introducción	PAG.5
I - Puntos de partida	PAG.7
II - La permeabilidad hacia lo nuevo	PAG.13
III - “Mostrar el arte es un trabajo sucio, Pero alguien tiene que hacerlo”	PAG.21
IV - Dictadura y memoria en el campo del arte	PAG.31
V - Torres García en el siglo XXI	PAG.43
VI - Conflictos del hipertexto	PAG.55
VII - Nuestra Odisea en el supermercado	PAG.65
VIII - El libro-rizoma	PAG.75
Indice	PAG.81
Notas	PAG.83
Bibliografía	PAG.87

- 1** E. Gombrich "Temas de nuestro tiempo."
- 2** Jacques Derrida "La verdad en pintura."
- 3** "Maquinico o máquinas" en términos delezianos comprende en sentido amplio no solo a las máquinas técnicas sino los cuerpos teóricos, el colectivo social, las estéticas cada una de estas máquinas no funciona por si misma sino por un cúmulo de agregados o agenciamientos que potencian o no el desarrollo de su función en un territorio, que puede ser cualquier espacio.
- 4** Desterritorialización, en términos delezianos en sentido amplio, implicaría establecer líneas de fuga que generen una fuerza, ejerciendo un efecto de destrucción de lo anquilosado.
- 5** El término rizoma viene del griego significa raigambre o tallo subterráneo, utilizado en la botánica. Por sus características productivas y de crecimiento, es un término extrapolado a otros campos del conocimiento como Epistemología, Gnoseología y Filosofía, en esta última se destaca el pensamiento de G. Deleuze y F. Guattari. Es una forma de realizar seguimientos en sistemas complejos de comportamientos colectivos.
- 6** Pierre Bourdieu "Creencia artística y bienes simbólicos"
- 7** Pierre Bourdieu. Op. cit.
- 8** Pierre Bourdieu. Op. cit.
- 9** Guidieri Remo. El Museo y sus fetiches. "Crónica de lo neutro y de la aureola"
- 10** Guidieri Remo Op. Cit
- 11** Un caso que se reitera frecuentemente en la literatura refiere al cuadrado negro sobre fondo blanco que pinta Malevich a principios del siglo pasado, cuya radicalidad consiste en proponer la Nada.

- 12** Por ejemplo: Brillo Box de Andy Warhol, La rueda de bicicleta sobre taburete de Marcel Duchamp,
- 13** Michel Foucault. "El último Foucault". Presentado por Thómas Abraham
- 14** Estrategia presentada por José Luis Brea en su artículo "Políticas de la Luz".
- 15** Marcelo Viñar y Daniel Gil, "Individuos y soledades 1920 1990. La dictadura una intrusión a la intimidad." En "Historia de la vida privada en el Uruguay" Tomo 3.
- 16** En particular puede verse a Gilles Deleuze en sus "Proposiciones sobre el cine".
- 17** "Reblandecimientos y blandecimientos en el arte uruguayo", publicado en el semanario Brecha, el 10 de enero de 1992.
- 18** Tesis desarrollada por la Prof. Alicia Haber en "De la circunspección a la exploración de la interioridad", publicado en "historias de la vida privada en el Uruguay Tomo 3".
- 19** Entre estos esfuerzos se encuentran por ejemplo "De la piedra a la computadora. Artes visuales del Uruguay" de Angel Kalenberg, y la "Historia de la pintura uruguaya" de Gabriel Peluffo Linari.
- 20** De acuerdo al estudio "Coraje y Verdad" de Michel Foucault, la palabra "parresía" etimológicamente significa "decir todo". Ha sido traducida al inglés como "free speech" y al francés como "franc parler". Generalmente, se la utiliza en dos sentidos: uno peyorativo, que consiste en decir cualquier cosa o todo lo que a uno le pase por la cabeza y otro sentido positivo, que significa decir la verdad. Muchas veces se la asocia con la sinceridad que denota coraje por el peligro que implica para el parresiasta decir la verdad.
- 21** "El riesgo de pensar", Felicia Santos. Incluido en "El último Foucault" de Thomas Abraham.
- 22** Juan Carlos Onetti "El pozo"
- 23** Juan Carlos Onetti en el semanario Marcha bajo el seudónimo de Periquito el aguador

- 24** Esta gestión alcanza no solamente a sus alumnos, sino que se extiende a la totalidad de los creadores que se acercaron a sus conferencias. Un ejemplo de esto es planteado por el crítico de arte Nelson Di Maggio cuando señala que Carmelo Arden Quin, quien luego se uniría al movimiento Madí, tuvo su primer contacto con los nombres de Mondrian y Kandinsky y de los constructivistas rusos en una conferencia dictada por Torres García en 1935. Arden Quin expresó "Nunca asistí a su taller pero cada charla de Torres era una lección". (Los olvidados N° 14: pintor Carmelo Arden Quin, diario La República 30/8/2004).
- 25** Gregorio Recondo "Evolución de la idea de frontera" en "La dinámica global/local" Eds. Bayardo y Lacarrieu.
- 26** Gregorio Recondo Op. Cit.
- 27** Fernando García Esteban "Panorama de la pintura uruguaya contemporánea" Ed Alfa, Montevideo, 1965.
- 28** Fernando García Esteban Op. Cit.
- 29** Fernando García Esteban Op. Cit.
- 30** Fernando García Esteban Op. Cit.
- 31** Fernando García Esteban Op. Cit.
- 32** Fernando García Esteban Op. Cit.
- 33** Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-feminist in the Late Twentieth Century" www.stanford.edu
- 34** ¿Dónde vamos Walt Whitman? Las puertas cierran en una hora. ¿Cuál camino indicará tu barba esta noche? (Toco tu libro y sueño con nuestra odisea en el supermercado y me siento absurdo). Allen Ginsberg
- 35** Néstor García Canclini. "Consumidores del siglo XXI, ciudadanos del siglo XVIII"
- 36** Néstor García Canclini. "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu".

- 37** Gilles Deleuze y Felix Guattari, "Rizoma"
38 Gilles Deleuze y Felix Guattari, Op. Cit.
39 Walt Whitman, "Canto a mí mismo"

Bibliografía

Abraham, Thómas. " El último Foucault". Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

Battegazzore, Miguel A. "J. Torres-García. La trama y los signos". Montevideo, 1999.

Bourdieu, Pierre. "Creencia artística y bienes simbólicos" Edit. Aurelia Rivera, Buenos Aires, 2003.

Brea, José Luis. "Políticas de la Luz".
[/www.upv.es/laboluz/](http://www.upv.es/laboluz/)

Camnitzer, Luis. "Reblandecimientos y blandecimientos en el arte uruguayo", publicado en el semanario Brecha, Montevideo, 10 de enero de 1992.

Deleuze, Gilles y Guattari, F. "El Antiedipo" Ed. Paidós, España, 1998.

Deleuze, Gilles y Guattari, F "Rizoma". Ed. Pretextos, Valencia, 1997.

Deleuze, Gilles. "Proposiciones sobre el cine".
[/www.maquinadedirecciones.port5.com/clasesdedeleuze/](http://www.maquinadedirecciones.port5.com/clasesdedeleuze/)

Derrida, Jacques. "La verdad en pintura". Ed. Paidós, México, 2001.

Di Maggio, Nelson "Los olvidados N° 14: pintor Carmelo Arden Quin". Diario La República, Montevideo, 30/8/2004.

Foucault, Michel. "Coraje y Verdad". Incluido en "El último Foucault" de T. Abraham, Editorial Sudamericana, 2003.

García Canclini, Néstor. "Consumidores del siglo XXI, ciudadanos del siglo XVIII" /www.catedras.fsoc.uba.ar/

García Canclini, Néstor. "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". /www.catedras.fsoc.uba.ar/

García Esteban, Fernando. "Panorama de la pintura uruguaya contemporánea" Ed Alfa, Montevideo, 1965.

Gombrich, H. "Temas de nuestro tiempo" Ed. Debate, Madrid, 1997.

Haber, Alicia. "De la circunspección a la exploración de la interioridad", publicado en "historias de la vida privada en el Uruguay Tomo 3". Ed Santillana, Montevideo, 1998.

Haraway, Donna "A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-feminist in the Late Twentieth Century" /www.stanford.edu/

Kalenberg, Angel "De la piedra a la computadora. Artes visuales del Uruguay". Ed. Galería Latina, Montevideo.

Onetti, Juan Carlos en el semanario Marcha bajo el seudónimo de Periquito el aguador.

Peluffo Linari, Gabriel. "Historia de la pintura uruguaya" Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1999.

Recondo, Gregorio "Evolución de la idea de frontera" en "La dinámica global/local" Eds. Bayardo y Lacarrieu. Buenos Aires, 1999.

Remo, Guidieri. "El Museo y sus fetiches". Ed. Tecnos, Madrid, 1997.

Santos, Felicia. "El riesgo de pensar", Incluido en "El último Foucault" de Thomas Abraham. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

Torres García, Joaquín "Universalismo Constructivo". Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1944.

Torres García, Joaquín. "Historia de mi vida". Ed. Arca, Montevideo, 2000.

Torres García, Joaquín. "Lo aparente y lo concreto en el arte". Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969.

Viñar, Marcelo y Gil, D. "Individuos y soledades 1920 1990. La dictadura una intrusión a la intimidad." publicado en "Historia de la vida privada en el Uruguay Tomo 3". Ed. Santillana, Montevideo, 1998.