

07

Gabriel Peluffo Linari

Artes visuales



nuestro tiempo

Libro de los
Bicentenarios

Presidente de la República

José Mujica

Vicepresidente de la República

Danilo Astori

Comisión del Bicentenario

Presidente ministro Ricardo Ehrlich (MEC), ministro Fernando Lorenzo (MEF), ministro Eleuterio Fernández Huidobro (MDN), ministro Luis Almagro (MRR.EE.), ministro Enrique Pintado (MTO), ministra Liliam Kechichián (MTD), senador Gustavo Penadés, senador Roque Arregui, senador José Amorín Batlle, diputado Iván Posada, Raúl Oxandabarat (Poder Judicial), Dante Turcatti (UDELAR), Rosario Caticha (ANEP), Marcos Carámbula (Congreso de Intendentes), Ricardo Pallares (Academia Nacional de Letras), Ángel Corrales Elhordoy (Instituto Geográfico Militar), Ariadna Islas (Museo Histórico Nacional), Carlos Liscano (Biblioteca Nacional), Alicia Casas de Barrán (Archivo General de la Nación)

Comité de Honor de *Nuestro Tiempo*

Daniel Vidart, Julio César Jauregui, Carlos Maggi, Heber Raviolo

Comité Editor

Hugo Achugar, Alicia Casas de Barrán, Carlos Contrera, Milton Fornaro, Carlos Liscano, Rosario Peyrou, Gonzalo Reboledo

Editor: Milton Fornaro

Editoras de texto: Rosario Peyrou (Jefe) y Omaira Rodríguez

Editor de fotografía: Carlos Contrera

Diseño gráfico: Rodolfo Fuentes / NAO

Corrección: Martha Casal del Rey

Administración

Secretaría ejecutiva de la Comisión del Bicentenario

Gestión de impresión, logística y comercialización:

Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (IMPO)

Nuestro Tiempo es una publicación de la Comisión del Bicentenario, Montevideo, Uruguay, 2013/2014.

ISBN (Nuestro Tiempo) 978-9974-712-00-3
(Artes visuales) 978-9974-712-07-2

Las opiniones vertidas en los fascículos son responsabilidad de los autores.

Los editores han realizado todos los esfuerzos por contactar a los titulares de los derechos de las fotografías, ilustraciones y otros materiales publicados en esta serie. Cualquier omisión será corregida en futuras ediciones.

Esta serie de publicaciones utiliza las fuentes tipográficas *Quiroga* y *Libertad* (diseñadas por Fernando Díaz) y *Rambla MVD* (diseñada por Martín Sommaruga). Todas ellas producidas en Uruguay.

Nuestro Tiempo rinde homenaje a los creadores, realizadores, autores y colaboradores de la serie de fascículos *Nuestra Tierra* (1968-1970)

Impreso en Imprimex S.A. D.L. 361.786
Licitación Abreviada N° 3/13

nuestrotiempo@nuestrotiempo.gub.uy



Gabriel Peluffo Linari
Artes visuales



Archivo G. Peluffo

Gabriel Peluffo Linari. Arquitecto graduado en la Universidad de la República. Investigador independiente en historia del arte nacional y latinoamericano. Ha realizado publicaciones en revistas especializadas y es autor de varios libros entre los que se cuentan *Historia de la pintura en Uruguay*, *El paisaje a través del arte en Uruguay*, *Pedro Figari: arte e industria en el novecientos*, *El oficio de la ilusión*, entre otros. Dicta conferencias e interviene en seminarios en Uruguay y el extranjero desde 1985. Ha realizado curadorías de exposiciones históricas y de arte contemporáneo en Uruguay, Brasil, Argentina, Chile y España. Obtuvo la beca Guggenheim Foundation en 1995 y participó en conferencias de la Fundación Rockefeller en México y Bellagio. Es Académico de Número de la Academia Nacional de Letras (Uruguay) y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Dirigió el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo entre 1992 y 2013.

Las imágenes que ilustran este volumen pertenecen al archivo del autor, excepto: carátula (Luis Camnitzer, “Ventana 2001-2002/2012” -fragmento) 📷 Carlos Contrera, retiración de contracarátula, 📷 Carlos Contrera y p.2 📷 Rodolfo Fuentes.



Gabriel Peluffo Linari

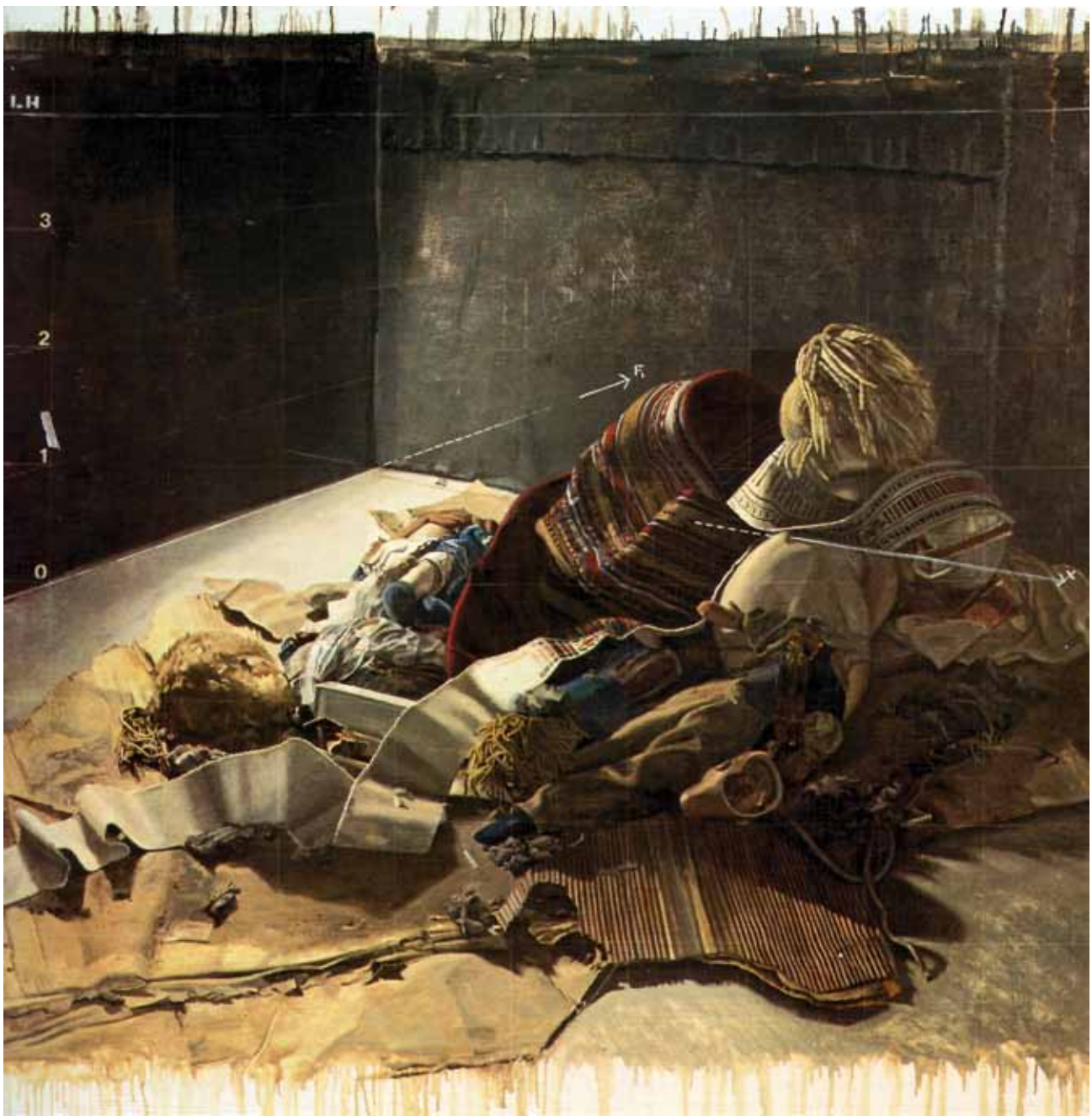
Arte e instituciones

La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973–2013

Í N D I C E

Introducción	5
Relámpagos en la “Década Oscura” (1974–1984)	7
El giro de los años setenta.....	8
1980: un punto de inflexión en el campo cultural y en la escena política.....	13
Arte, Estado y patrocinio empresarial (1975–1995)	17
El paréntesis de los Salones Nacionales y la hora del patrocinio empresarial.....	18
Las formas de hacer arte en la crisis institucional....	23
Memoria, identidad y parricidio en el arte de los años noventa	27
Cuatro jinetes post-apocalipsis.....	30
Representación de la política y políticas de la representación.....	33
Parodia, apropiacionismo, contingencia: estrategias de los nuevos medios.....	39
Arte y dinámicas institucionales	45
Políticas institucionales y producción artística en los últimos diez años.....	49
Reflexiones en el andén	56
Bibliografía	62

07



Clever Lara
Rincón, 1981
Óleo s/tela m, 2,00 x 2,00.

Luego de tantos años de Leyenda Patria estamos llegando a conocer la verdadera realidad/espejo que nos devuelve el autorretrato crudo del país que hicimos y nos hizo. Esa crudeza liberada, filtra hoy espacios institucionales [...] y simbólicos, encarnando por extensión como materia de representación estética.

Ernesto Vila, 2006

Un esbozo del proceso de las “artes visuales” en las últimas décadas en Uruguay, conlleva la inevitable paradoja de pretender compatibilizar la brevedad forzosa con la amplitud y complejidad de los problemas a abordar. Intentaré hacer una reflexión acerca de los avatares del campo local de producción artística en las últimas tres o cuatro décadas, apoyada en ciertos nombres, en ciertas obras, en ciertos eventos (cuya citación no es taxativa ni supone juicio de valor), los necesarios y suficientes para dar cuenta de la historicidad concreta de aquellos avatares. La cuestión será relacionar las prácticas artísticas con las condiciones del campo institucional en el cual se producen y circulan, y con el contexto político, tanto en lo que este determina sobre el cuerpo social como en lo que hace a las políticas culturales (estatales y privadas) en la época postdictatorial.

La propia noción de “artes visuales” es altamente ambigua y su discusión no puede darse, por razones obvias, en este lugar. Intentaré entonces trabajar en base a un arbitrio previo facilitador, según el cual caerían bajo esa denominación las producciones de formato técnico tradicional (*pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía*, etc.), a las que sería necesario agregar otros formatos como el *videoarte* (de realización y de circulación específicas), la *gráfica digital*, las *performances* o acciones, el *arte no-objetual* en general, así como habremos de incluir *instalaciones, ambientaciones, e intervenciones urbanas*, que en Uruguay adquieren notoriedad experimental desde los años noventa.


Tampoco discutiremos aquí, como sería menester, la noción de “arte contemporáneo” –que no es lo mismo que “arte actual”– sino que la tomaremos en su acepción más genérica como un rango de prácticas simbólicas específicas que operan con recursos

entresacados de la antropología, la historia, la lingüística, el diseño, la publicidad, la tecnología e involucran un pensamiento teórico transdisciplinario. Preferimos no referirnos a un “estilo” de arte (el contemporáneo) aunque sería una conjetura histórica más operativa, ya que no lo consideramos tal, no solamente dada su diversidad y heterogénesis, sino dado también que ni el mercado ni los grandes referentes mundiales del arte producido en las últimas cuatro décadas han logrado definir una lengua franca internacional (un estilo) para las prácticas artísticas.

Desde 1980, en Uruguay, estas prácticas no han sido producto de instituciones que las han considerado “contemporáneas”, sino que, por el contrario, las instituciones han demorado en constituirse como motor y continente de las mismas, cuando estas aparecieron de manera dispersa y autogenerativa en los últimos años de la dictadura militar. En términos locales, puede decirse que el arte contemporáneo –como metodología y discurso– comenzó a construirse en esos años adquiriendo cierto perfil propio en la década del noventa.

El texto que sigue es, por lo tanto, apenas una *descripción somera* de las relaciones entre prácticas artísticas y contextos institucionales en las últimas décadas.¹

Por cierto que la referencia a un “arte uruguayo” solamente puede hacerse reconociendo la imposibilidad de encerrar esa producción dentro de las fronteras territoriales nacionales. En el período que abordamos, artistas uruguayos radicados definitiva o temporariamente en el extranjero –como es el caso de figuras particularmente significativas: Luis Camnitzer, Yamandú Canosa, Carlos Capelán, Rimer Cardillo, Alejandro Cesarco, Juan de Andrés, Gonzalo Fonseca, Antonio Frascóni, José Gamarra, Anhele Hernández, Marcelo Isarrualde, Marco Maggi, Carlos Palleiro, Virginia Patrone, Álvaro Pemper, Claudio Silveira Silva, Ana Tiscornia— no solamente han creado vínculos periódicos con el ámbito local montevideano. También han contribuido a crear vínculos de Uruguay con el mundo, y puntualmente, a tejer la compleja trama de lo cultural en fricción con otros ámbitos de la producción simbólica, con sus tránsitos y sus mercados.

Por último es necesario hacer constar que este texto tiene un antecedente en mi estudio “Uruguay post-dictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo”,² del que aquí retomo ciertos elementos sustanciales, modificándolos y ampliándolos, sin desmedro de la directa transcripción de algunos de sus párrafos. 

1 De esa descripción se excluyen, por razones de espacio, las instituciones radicadas en el interior del país, muchas de las cuales han desarrollado una prolífica actividad en cada uno de sus ámbitos.

2 Gabriel Peluffo Linari, “Uruguay post-dictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo” en Gerardo Caetano, (Comp.), *20 años de democracia 1985–2005*, Editorial Santillana, Montevideo, 2005.

Relámpagos en la “década oscura” (1974 –1984)

Si la década del sesenta fue prolífica en debates estéticos y políticos, acompañados tanto de una explosiva aparición de nuevos artistas en escena con inéditas modalidades de acercamiento al público, como de un *boom* de los espacios alternativos de exhibición, la década de los años setenta –en particular su segundo quinquenio– se caracteriza por lo contrario: una retracción y cierre de los espacios institucionalizados del arte, así como el exilio, la prisión o el insilio³ silencioso de artistas que habían sido protagonistas del espíritu renovador y crítico predominante en la década anterior.

Sin embargo, el lapso comprendido entre 1974 y 1984 no está vacío en cuanto a nuevas iniciativas y en cuanto a peculiares procesos de producción llevados a cabo por artistas que quedaron afincados en el país, principalmente en Montevideo. Dentro de ese silencio cultural –con sutiles sonidos en clave existencial– que parece haber ocupado el lugar del energizante bullicio de los años anteriores, ocurrieron fenómenos singulares, algunos de los cuales es oportuno señalar como registro y preámbulo de lo acontecido después, a partir de la restauración democrática.

3 Insilio (o inxilio) es un término acuñado en los ensayos sociológicos (el poeta y crítico literario uruguayo Diego Pérez Pintos fue el primero en usarlo) para referirse al vivir ensimismado y marginado en un territorio ocupado por las fuerzas represivas de la dictadura militar. Un término construido por oposición a “exilio”, que significa vivir forzosamente a extramuros de la ciudad, del país y de la cultura de pertenencia. (Carina Perelli y Juan Rial, *De mitos y memorias políticas*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986. p. 90).

El giro de los años setenta

El amplio espectro de lo que podríamos llamar un *realismo crítico* desarrollado en la pintura, el grabado y el dibujo durante la década de los sesenta y principios de la siguiente, por momentos allegado a la ilustración gráfica con contenidos políticos, y por momentos –como en el caso de los jóvenes dibujantes– indicativo de una irreverencia transgresora a veces radical que puso su eje expresivo en la figura humana, se derrumba repentinamente en los años setenta. Sus restos, transformados en esporádicas “especulaciones de taller”, debieron pasar por un estrecho puente en el que aquella figuración corrosiva mutara en algo que adquiere entonces cierta categoría de género, y que podríamos llamar *realismo alegórico* con una cierta dimensión fantástica y una intencionalidad poética peculiares. No se presenta como algo inédito, ya que pueden rastrearse sus orígenes en años anteriores, pero a fines de los setenta y principios de los ochenta tiene un perfil más nítido dentro de su variedad modal.

Este “retorno de lo real” en clave poética y alegórica se presenta en la obra de algunas figuras actua-ntes en ese período⁴, como lo son por ejemplo, en la pintura, Gustavo Alamón, Miguel Bategazzore⁵, Manuel Espínola Gómez, Clever Lara, Hugo Longa, José

(Tola) Invernizzi y, en el tapiz, Ernesto Aroztegui⁶. Es también el período de plenitud de los “talleres” que pasan a asumir el papel de la trama institucional desmantelada por la dictadura en el campo cultural y en el de la producción artística en particular. El taller de Guillermo Fernández, el de Clever Lara, el de Hugo Longa, el de Dumas Oroño, el de Nelson Ramos, el del Club de Grabado de Montevideo, el Instituto Uruguayo de Artes Plásticas, son algunos de los que tuvieron particular destaque no solamente como centros de formación para las nuevas promociones de artistas, sino además como ámbitos de intercambio y discusión, decisivos en lo que respecta a la creación de climas propicios para la (micro) socialización de las ideas.

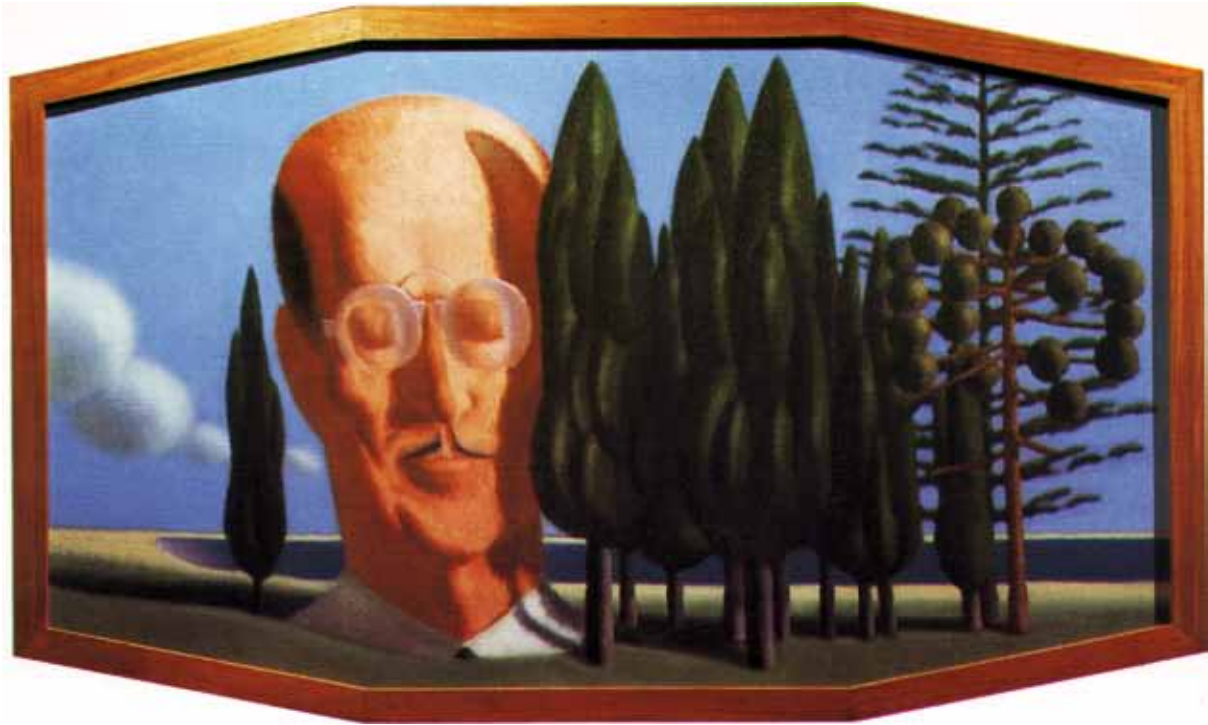
La inclinación casi simultánea en varios pintores hacia un realismo alegórico no es un fenómeno generalizado, pero sí es común denominador –bajo distintas poéticas– de unos pocos artistas que se sitúan, por su trayectoria anterior o por sus influencias en promociones venideras, como un grupo particularmente significativo en la pintura de la época.

Espínola Gómez expone en 1975 su serie del *polifocalismo* (“Los primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo: nuevo enfoque óptico-expresivo ideado por el autor”), un término de su propio cuño que hace mérito de cierto procedimiento técnico en el uso del pincel y del color tendiente a focalizar por igual todos los puntos del plano pictórico. Pero más allá del asunto técnico-conceptual, uno de los rasgos más interesantes de esa pintura es la

4 Allegadas a esta corriente pueden considerarse las pinturas de esa época de Jorge Damiani, ciertas obras de José Gurvich (fallecido en 1974), de Clarel Neme, de Luis Solari, de Juan Storm, y también de Carlos Tonelli, según lo que Ángel Kalenberg ha llamado “nominalismo mágico”.

5 Nos referimos aquí, particularmente, a la serie de esculturas y pinturas de los años ochentas tituladas *Entropías*, *Entreverotropías* y *Criaturas de Prometeo*.

6 La excelencia de este tapicista se mantuvo luego de su muerte en otros artífices de esa técnica, como lo son Cecilia Brugnini, Magalí Sánchez Vera y Jorge Sosa Campiglia.



modalidad de realismo poético a que da lugar la relación de figuras humanas con paisajes oníricos donde se quiebra toda escala y todo convencionalismo de la representación.⁷

Por su parte, Hugo Longa explora en esos años las posibilidades del óleo (a veces con ensamblado de objetos) y las de un imaginario antropomórfico sardónicamente transgresor, haciendo uso de un cromatismo irritante y provocador que alcanza niveles de ruptura con la tradición pictórica nacional dada su rara mezcla de humor e irreverencia. Al finalizar esa década aparecen los duendes y fantasmas ciudadanos en la pintura de Virginia Patrone, quien cultiva en la década siguiente esa nocturnidad mágica de

⁷ Tal es el caso, entre otras obras, de "Serenísimo paisaje encabezado" y de "Cierta regreso, cierta continuidad, cierto sueño".

Manuel Espínola Gómez

Serenísimo paisaje encabezado, 1975
 óleo s/tela, m 0,93 x 1,60.

una vida urbana poblada de miradas ocultas en las que se mezcla el pasado nostálgico, la sexualidad y el presentimiento de lo siniestro.

Gustavo Alamón, hacia 1980, inicia la serie de "Los Notables", una alegoría del poder alojada en humanoides de escala gulliveriana armados como robots, mientras Clever Lara practica un neorrealismo que hace guiños al academismo del siglo XIX y cuyo cuestionamiento implícito no apunta tanto a una crítica de la pintura (cuyo oficio él utiliza con fina gama de recursos), sino a la ambigüedad de las apariencias, a la duda introducida como cuña en la representación de lo visible. Batteggazzore, por su parte, destila



Gustavo Alamón
Pobre mundo, 1989
óleo s/tela, m 1,80 x 1,30.

un fino humor sobre la crisis de los modelos de la modernidad “desconstruyendo” el constructivismo torresgarciano en un gesto radicalmente alegórico, mientras que José (Tola) Invernizzi despliega su delirante humor crítico y absurdo en una escueta serie de óleos que reúnen elementos del surrealismo, del *graffiti* urbano, del cómic, con la estructura sintáctica de la alegoría.

¿Cómo situar este retorno de lo real cuestionado en el contexto de retracción social, de pérdida de las instituciones democráticas, de volatilización de la utopía y desmembramiento de las células constitutivas del tejido social?

En primer lugar hay que advertir que el insilio es propiciatorio de una fantasía claustrofóbica que convoca la presencia de lo onírico y lo imaginario. Sin que esto deba considerarse de una manera determinista, constituye sí un elemento epocal, un rasgo del ambiente espiritual marcado por la evasión o el ensimismamiento. En segundo lugar, es sabido que el amordazamiento de la expresión pública llevó a la emergencia de una discursividad *alegórica* (codificada) que puede considerarse inédita en la cultura uruguaya del siglo XX. Las artes visuales –en este caso la pintura– no pudieron ser una excepción a esa regla que se asumió con notoria receptividad pública en la música popular, pero se internalizó incluso de manera inconsciente en la población como una práctica de comunicación en condiciones de autocensura.

La intención alegórica ha llegado a tener interpretaciones literales, como cuando el poeta Washington Benavides comenta los extraños personajes pintados por Alamón observando que “[...] surgen ahora, definidos, los Notables, los pelucones de este mundo, los ejecutivos alevosos, los falsos de toda laya, los representantes de la Nada [...]”.⁸ Tampoco podemos dejar de advertir que la clausura de los discursos sociales en el período militar aguzaba el sentido para encontrar en distintas situaciones (artísticas o extra-artísticas) aquello que efectivamente cada uno deseaba ver.

Por su parte, los rincones hiperrealistas de Clever Lara no son tampoco ajenos al soliloquio ciudadano con los restos cotidianos de un pasado perdido, de una realidad desteñida y fragmentada, aun cuando su intención más divulgada haya sido exhibir y

⁸ Alicia Haber, [mvd.site40.net/galamon.html].

desmontar los mecanismos contradictorios y convencionales de la figuración pictórica académica. “Al manejar la imagen figurativa –dice Lara– trato de codificar la realidad fingiendo imágenes muy reales en algunas partes del cuadro y, en otras, desmintiéndolas, creando ambigüedades”.⁹ La imagen resulta ser el efecto residual de una mirada que duda de las apariencias y pone en tela de juicio el “vero” de los sentidos y de la propia razón crítica. Un juego inquietante que también atrajo a otros artistas “neofigurativos” como es el caso de la pintura de Ignacio Iturría a partir de los años noventa, aunque en ella la parodia y el humor son muy evidentes, por cuanto encierra una ironía hacia la propia historia y naturaleza simbólica de la pintura, sin salirse de las reglas de juego de esa disciplina.

En última instancia, estos pintores no hacen sino discutir los alcances metafóricos posibles de la representación. De ahí esa inclinación hacia la anfibia de la ficción y esa exploración en los bordes de lo fantástico, lo imaginario, lo onírico existencial. Esta puesta en cuestión de los límites de la representación, es también una puesta en cuestión de los límites del lenguaje poético en la imagen pictórica, y es además, por lo tanto, una reconsideración conceptual de las políticas de ese lenguaje en un momento en que ya comenzaban a verse anacrónicos o agotados en la pintura tanto los caminos abiertos por el “arte moderno”, como los postulados críticos de la vieja estética del realismo social y sus derivados, abocados a una *representación de la política*. Solamente si nos referimos a Clemente Padín con sus actuaciones en *arte-correo*¹⁰ y en *performances* realizadas

9 *La Mañana*, Montevideo, 30 de julio de 1985.

10 Lleva el nombre de “arte correo” la iconografía simbólica sobre



Hugo Longa
La conquista de América, 1989
óleo s/tela, m 1,50 x 1,20.

entre 1970 y 1974 (retomadas más tarde a partir de 1984 y continuadas hasta la actualidad incorporándoles multimedia, *mail art* y poesía visual), podría aún hablarse de un “arte político” *stricto sensu*. En noviembre de 1983 Padín organizó en el sindicato de AEBU la exposición

papel que toma como soporte la carta de correo postal a efectos de tener una circulación planetaria. Si bien ha sido práctica muy antigua, puede tomarse como fecha de origen del movimiento actual los primeros años de la década de 1960.



Clemente Padín
Sembrar la memoria. Performance.
El arte es acción. Madrid, 2008.

1º de Mayo: el artista al servicio de la comunidad, y en junio de 1985 se expuso en el local del PIT-CNT la muestra *Desaparecidos políticos de nuestra América*, organizada por el grupo mexicano de *arte-correo* Solidarte. Ese mismo año se fundó la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo. En 1984, al regresar de un

encuentro de arte latinoamericano en Berlín, Clemente Padín declaraba: “No fue un evento para mostrar el arte que los europeos esperan de nosotros [...] No fue un arte fabricado para satisfacer necesidades consumistas de un mercado nacional o internacional, sino nacido de la inserción en la problemática social de cada país”.¹¹

Entre los dibujantes de la década de los setenta puede encontrarse algún ejemplo de ironía política en formato conceptual, particularmente en el caso de Haroldo González con su audio-dibujo titulado “El Gran Zoo”, de 1973. Pero en la pintura, lo que comienza a procesarse desde principios de los setenta –por parte de figuras que establecieron magisterio– es una exploración escrupulosa de lo que puede considerarse “la política intrínseca del arte”: sus posibilidades de modificar el régimen de lo sensible y de abrir nuevos escenarios de lo real.

Es preciso hacer notar que en Uruguay prácticamente no hubo, entre 1974 y 1984, un discurso contracultural que, ocupando los espacios y los circuitos propios de las artes visuales, actuara de manera contestataria respecto al discurso hegemónico del poder militar, como sí lo hubo en Chile, por ejemplo, con el movimiento que Nelly Richard llamó “escena de avanzada”.¹² En esta situación uruguaya intervienen, probablemente, factores culturales y sociales específicos: “No pudimos dejar de ser recatados hasta el temor, serios hasta la tristeza, académicos hasta la autocensura, amortiguados hasta la mediocridad, sabiondos hasta

¹¹ *Jaque*, Montevideo, 29 de junio de 1984.

¹² Nelly Richard, “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973”, Documento FLACSO N°46, Edición Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.

el inmovilismo[...].¹³ Sin embargo, hay aspectos cuya incidencia puede sospecharse en esta parálisis expectante de la “década oscura” (1974-1984); por ejemplo el hecho de que la dictadura barrió con casi todos los escenarios institucionales capaces de crear nexos críticos entre la producción de arte y un determinado público, sobre todo con las galerías de alternativa que tuvieron su auge en los años sesenta; mientras que en Chile –un país con larga y prolífica trayectoria en escuelas universitarias de arte– se mantuvieron galerías como la Carmen Waugh, la Galería Sur y otras, que albergaron artistas de la escena de avanzada. Tampoco es menor el hecho de que la dictadura uruguaya haya mantenido cerrada durante doce años la única escuela universitaria de arte existente en el país. Estas condiciones propiciaron un aislamiento esporádicamente oxigenado por exposiciones del exterior (Picasso, Bauhaus, Klee, Ermitage, entre muchas otras) que Ángel Kalenberg, director del Museo Nacional de Artes Visuales, lograba traer al Uruguay.

1980: un punto de inflexión en el campo cultural y en la escena política

Sin duda que el año 1980 constituyó un año clave tanto para las fuerzas políticas (con motivo del rechazo plebiscitario a la pretendida reforma constitucional del gobierno militar) como para el debilitado campo cultural, ya que a partir de entonces se hace sentir una lenta apertura hacia las libertades democráticas.

Algunos eventos que tuvieron lugar en Montevideo al iniciarse la década de 1980, constituyeron

¹³ Luis Bravo, *Veinte años después*, Catálogo Clemente Padín, Premio Figari 2005, Montevideo, p. 114.

casos aislados de prácticas artísticas contraculturales operando con una estrategia de corte alegórico. Citaré solamente dos: por un lado la acción performativa titulada *Entrevista* realizada por la periodista Mercedes Sayagués con los *performers* Hugo Cardozo y Eduardo Kepekian en 1982,¹⁴ y, por otro, la instalación/ambientación *Sal-si-puedes* realizada por la artista Nelbia Romero junto a un grupo de colaboradores en 1983, en la Galería del Notariado¹⁵, expuesta al numeroso público que frecuentaba el lugar durante más de quince días.

La *Entrevista* tuvo lugar el 12 de septiembre de 1982 en los jardines del Museo Nacional de Artes Visuales, aunque se trató de una actividad ajena a esa institución. Dos hombres encapuchados (debajo de la capucha negra llevaban sus bocas selladas por una leucocinta) fueron “entrevistados” por una mujer con el cuerpo y el rostro cubiertos de gasas blancas. Esta intervención fue asumida como alegoría en términos literales: “El trabajo propone una lectura crítica de la tarea periodística [...]. Rodeados por la parafernalia de la reproducción (grabador, xerox, cine, fotografía) elaboramos este trabajo como una reflexión sobre las posibilidades de comunicación [...]. El lugar elegido, frente al Museo, no es por casualidad: el arte nuevo frente al arte institucionalizado”. Es destacable la estrategia de buscar el amparo de un entorno museal para dejar constancia de que no se trataba de un acto “político”, sino de un acto “artístico”. Aunque el extenso texto programático de *Entrevista* no lo mencionaba, no podía dejar de asociarse la figura femenina,

¹⁴ En otras actuaciones de este grupo colaboraron también Aramburu y Álvarez Cozzi.

¹⁵ Dirigida por Nancy Babelo.



enteramente cubierta de género blanco visiblemente deteriorado, con la imagen de la república violada en tiempos de dictadura, como tampoco podía dejar de relacionarse la capucha negra de los entrevistados con la despersonalización y la sistemática tortura de los prisioneros políticos.

Al año siguiente se realizó la instalación/ambientación *Sal-si-puedes*, realizada por Nelbia Romero –y un grupo cuyos integrantes provenían de la plástica, la música, la fotografía y la danza–¹⁶ con claras alusiones al martirio social, pero en clave histórica: el exterminio de los indígenas en el Uruguay durante el siglo XIX. Las grandilocuentes dimensiones del espacio en el que se desarrolló esta actividad, así como la escala de las grandes jaulas de madera y lona vegetal, a lo que se sumaba una infinidad de “cuerpos humanos” destrozados (maniqués pintados y desmembrados), hacían de esta escena una gran *instalación*¹⁷

16 Participaron Fernando Condon, Carlos Da Silveira, Carlos Etchegoyen, Cristina Martínez, Ronaldo Lena, Helena Rodríguez y Claudia Sambarino.

17 Sin hacer historia del término, puede sintetizarse la noción de *instalación* como una obra conformada por objetos múltiples

Nelbia Romero. *Sal-si-puedes*, 1983.

Detalles de instalación. Galería del Notariado. Montevideo.

(quizás la segunda realizada en Montevideo después de 1980) que, al mismo tiempo, tenía la pregnancia de una *ambientación*¹⁸ (musical, corporal, objetual en general) que modificaba radicalmente las características sensibles del espacio arquitectónico de la Galería. Años más tarde, ya restaurada la institucionalidad democrática, Nelbia Romero realizó otras *performances* en la explanada de la Intendencia de Montevideo concibiéndolas siempre como un trabajo interdisciplinario y en colaboración de equipo.

Quizás la primera propuesta de *instalación* dentro del período que estamos considerando haya sido la exposición del grupo Octaedro (1979-1982)¹⁹ realizada en

instalados de tal manera en el espacio, que guardan cierto orden de “lectura” y proponen ciertos recorridos posibles al espectador.

18 Sin la pretensión de definir el término *ambientación* en todas las variantes con que es utilizado, lo que debe recalcar en él es la presencia de múltiples factores ambientales destinados a crear determinada atmósfera que propicia nuevas percepciones y nuevas significaciones del espacio.

19 Este grupo, creado en 1979, estuvo integrado por Fernando

la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos en 1980. Esta obra, compuesta por cuatro grandes paneles negros contra los que se recostaban cuatro figuras humanas de hule blanco rellenas de espuma de plástico y en cuyas cabezas se proyectaban diapositivas con rostros humanos anónimos, se complementaba con fotografías y textos filosóficos. En el momento fue leída por algunos visitantes como una cita alegórica hacia los desaparecidos de la dictadura militar. Sin embargo, es necesario reconocer allí en primer lugar, la impronta del taller de Nelson Ramos –algunos de los integrantes del grupo estuvieron muy allegados a su taller– que propició el *instalacionismo* al operar con recursos muy diversos, estimulando el desplazamiento del dibujo hacia el objeto y de este hacia el espacio.²⁰ En segundo lugar, esa obra de Octaedro no es ajena a cierta teatralidad existencialista (pensemos en Beckett) con raíces en el legado sartreano de veinte años atrás, ahora repuesto en su vigencia ante el escepticismo existencial propiciado por el encerramiento social y cultural. Un encerramiento que no solamente estaba referido a la incomunicación interna, sino a la falta de nexos interactivos con el exterior del país. La información acerca de los procesos de las prácticas artísticas en el resto del mundo no llegaban a Uruguay, salvo por algunas publicaciones aisladas o por portavoces viajeros.

Sin embargo, en ese mismo año de 1980 tiene lugar la primera convocatoria internacional de arte realizada durante el período dictatorial. El diario *El País* de Montevideo organiza una Bienal Internacional del

Deporte en las Artes Plásticas, tomando como eje temático el fútbol. La crítica de arte María Luisa Torrens, directora artística de este emprendimiento y gestora de eventos culturales patrocinados por el diario *El País* desde la década de los años sesenta, expresa que “por tratarse de un medio de comunicación de masas, *El País* quiso realizar una Bienal diferente que llegara a todos los públicos, para lo cual elegimos como tema –el fútbol– una pasión popular de nuestro siglo”. La Bienal se realizó en el mes de diciembre de 1980, en el clima del llamado “Mundialito” de Montevideo (Copa de Campeones Mundiales que fue ganada por el combinado uruguayo) disputado entre Argentina, Alemania Federal, Brasil, Italia, Países Bajos y Uruguay. Estos hechos sucedieron, además, al plebiscito que terminó rechazando la reforma constitucional propuesta por la dictadura en un marco de emergentes movilizaciones populares, aunque la fugaz centralidad internacional que adquirió Montevideo con el espectáculo deportivo brindó cierto espaldarazo al gobierno militar.

La Bienal del diario *El País* (apoyada por varias firmas nacionales y multinacionales, entre las que se encontraban Fiat, Bayer y General Motors) fue tildada con humor como “la Bienalita”, parodiando al “Mundialito” al que parecía rendir tributo. No obstante, la presencia de algunos artistas latinoamericanos de singular importancia, permiten considerar a esta exposición como una oportunidad de apertura para el público y artistas locales hacia un contacto con obras de latinoamericanos de primera línea, como Cildo Meireles (Brasil), Margarita Paksa (Argentina), Gyula Kosice (Argentina), entre otros. La presentación uruguaya, coherente con nuestros antecedentes históricos, contó con la presencia de treinta y tres artistas nacionales de las más diversas gamas etarias, calidades de obra y trayectorias personales.


Álvarez Cozzi, Carlos Aramburu, Carlos Barea, Gabriel Galli, Juan Carlos Iglesias, Miguel Lussheimer, Abel Rezzano y Carlos Rodríguez.

²⁰ Ramos ya había realizado con su obra “Bodegón” (Instituto General Electric, 1967) quizás la primera instalación propuesta dentro del circuito de arte en Uruguay.

Sin duda que 1980 marca un punto de inflexión también en el sentido de una apertura hacia el arte latinoamericano del momento. No solamente por la “Bienalita”, sino con más razón por la exposición realizada en julio de ese año en el Museo Nacional de Artes Visuales: *Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana*. Allí figuraron artistas que se constituyeron en referentes de la producción latinoamericana en las décadas siguientes, como es el caso de Gonzalo Díaz (Chile), Luis Fernando Benedit (Argentina), Beatriz González (Colombia), Carlos Colombino (Paraguay), entre otros.

Por su parte, la lenta emergencia de nuevos artistas en el ámbito local y la realización de concursos en el campo de las artes visuales, llevó en 1982 a la reestructuración de la filial Montevideo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).²¹ Estas nuevas instancias de interlocución abiertas a partir de 1980, van acompañadas, además, de una discreta recomposición de los circuitos comerciales, integrados entre otras por las galerías Bruzzone, Latina (inaugurada ese año²²), Aramayo, Moretti, y otras algo posteriores, como Del Portal, De la Ciudadela, Sur, Casa del Teatro y,

particularmente el Espacio Universitario y Galería Cinemateca, que funcionaron como espacios alternativos para nuevas propuestas en artes visuales. Este conjunto de galerías no llegó a constituir un “mercado de arte” para los artistas más jóvenes, cuyas remuneraciones vinieron sobre todo por el lado de los concursos abiertos por iniciativa empresarial privada.

En octubre de 1982, los miembros del grupo Los Otros²³ declaraban: “[...] sostenemos que el problema no son las galerías, ya que son negocio como las pompas fúnebres y las verdulerías; sino nosotros mismos, cuando actuamos de acuerdo con una cultura que no es la nuestra”. Este principio de no adecuación a los valores y conductas dominantes en los espacios del mercado encontró cierto eco en varios grupos pioneros (Los Otros, Octaedro, Axioma²⁴, Retinas²⁵), alguno de los cuales llegó a renegar, en cierto momento, de las disciplinas artísticas promovidas por los concursos en boga: “[...] el mercado reduce la expresión plástica a dos posibilidades: el cuadro y la escultura [...]. Y todo a la venta por centímetros cúbicos o cuadrados [...]”.²⁶ 

21 Sus integrantes en ese momento fueron Amalia Polleri, María Luisa Torrens, Raquel Pereda, Carlos Britos Huertas, Carlos Caffera, Nelson Di Maggio, Alicia Haber, Ángel Kalenberg, Olga Larnaudie, Diana Mines y Alfredo Torres.

22 En esos años, Galería Latina dedicó importantes retrospectivas a Manuel Espínola Gómez, Héctor Sgarbi y Germán Cabrera.

23 Grupo creado en 1978 por los artistas Carlos Musso y Carlos Seveso.

24 Grupo integrado por Álvaro Cármenes, Onir da Rosa, Gerardo Farber, Ángel Fernández y Alfredo Torres.

25 En 1985, el grupo “Retinas” integrado por Ingrid Engel, Carmen Catalá, Laura Severi, Sita Muelhahn, Cristina Casabó y Marineta Montaldo presentó la obra “Entrevelero” al VI Encuentro Nacional de Arte Textil.

26 “4 Ambientación Grupo Los Otros”, octubre 1982, El Taller, Montevideo. Artistas intervinientes: Miranda, Musso y Seveso.

Arte, Estado y patrocinio empresarial (1975–1995)

En 1975 –el llamado “Año de la Orientalidad” como lo bautizó la dictadura militar– tuvo lugar el 39 Salón Nacional de Artes Plásticas. Los más importantes artistas que habían protagonizado el “giro de los sesenta” no estaban en el país, o los que quedaban, no estaban dispuestos a presentarse a un Salón oficial. El Dr. Osvaldo Soriano, entonces vicepresidente de la Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, intentó en el catálogo hacer la apología de este evento al sostener que el 39 Salón no era sino “una afirmación en el camino de nuestro común destino histórico. Afirmación vigorosa, basada en la libertad del espíritu, sin la mengua que comportan los ‘compromisos’ viciados de temporalidad ni las especulaciones que desvirtúan la esencia de la tarea artística”. Al eliminar todo compromiso ético-ideológico, toda “temporalidad” y toda especulación intelectual no estaba dejando nada del arte en pie,

por lo menos nada de aquel arte cuyas prolíficas contradicciones nutrieron la producción y el debate en las décadas inmediatamente anteriores. El primer premio de pintura fue para Eduardo Vernazza (dibujante y periodista del diario *El País*), y el Gran Premio se le otorgó a Julio Verdié, un escritor y pintor que pasó casi desapercibido en la década de los sesenta –la mayor parte de sus exposiciones fueron en el extranjero– pero que había tenido participación en la creación, en 1933, de la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay, un organismo de arte político prosoviético fundado a instancias de la llegada del mexicano David Alfaro Siqueiros a Montevideo. De esta manera, el Salón de 1975, no solamente mostraba la desertificación del ambiente artístico nacional, sino también las mutaciones ideológicas experimentadas por muchos intelectuales antes y durante la dictadura militar.



Jorge Damiani
Onírico, 1981
Acrílico s/tela.
m 0,73 x 0,60.

El paréntesis de los Salones Nacionales y la hora del patrocinio empresarial

Tres años después, el Salón de 1978 otorga el premio de pintura a Carlos Tonelli y el de grabado al fotógrafo Alfredo Testoni. Sin embargo, el men- guado tenor de estas convocatorias oficiales cambia abruptamente en 1980, al celebrarse el 44° Salón Nacional. Independientemente de los premios otor- gados en esta ocasión, es llamativa su convocatoria no solamente desde el punto de vista cuantitativo (se presentan 95 artistas, frente a 66 con que contó el Salón de 1978), sino por la cualidad de quienes par- ticipan, ya sea en función de sus trayectorias como de la significación que habrían de adquirir en años posteriores. Me refiero, por ejemplo, a nombres ya entonces muy conocidos como Hugo Longa, Gusta- vo Alamón, Juan Martín, María Freire, José Pedro Costigliolo y a otros, de carácter emergente,²⁷ como Fernando de Souza, Atilio Buriano, Clever Lara, Margaret White, Fidel Sclavo. Es este un síntoma más de la apertura de 1980, condicionada, como ya fue señalado, por circunstancias plurales de orden político y cultural. Entre esta fecha y el año 2000 se realizaron solamente cuatro Salones –cuatro en

27 El concepto de *arte emergente* es una construcción del mercado cultural, y hay que diferenciarlo, por lo tanto, de las *culturas emergentes* desde la mirada antropológica. No obstante, el término se ha seguido usando como sinónimo de *arte nuevo* –dada la dificultad de usar la noción de *arte de vanguardia*– y con él se ha realizado últimamente una interesante serie anual de eventos llamados “Lab (0.*) Arte Emergente”, organizada por la Embajada de España con la curadoría de Patricia Bentancur. Sin embargo, no siempre nos referiremos en este texto, con ese término, al “arte nuevo”, sino también a artistas que, teniendo ya una trayectoria en su quehacer, esta adquiere especial significado en determinado momento, asumiendo un estado de “emergencia” cultural.

veinte años— hasta que en el año 2001, por iniciativa del ministro Antonio Mercader, se restaura la práctica de estas convocatorias con el 49° Salón Nacional de Artes Visuales. Los principales artistas destacados en esta ocasión rondaban los cuarenta años de edad: Fermín Hontou, Martín Mendizábal, Osvaldo Cibils, Fidel Sclavo, Alejandro Turell, Pablo Uribe, Pablo Damiani.

Por su parte, el Automóvil Club del Uruguay comenzó sus salones de arte con premiaciones en 1980, y en 1982 realiza el primer salón de dibujo, en el que son destacados algunos dibujantes muy jóvenes de la promoción posterior al “dibujazo” de los años sesenta.²⁸ También en 1980 tiene lugar el Primer Salón de Arte Joven organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes, y en 1981 Cinemateca Uruguaya lleva a cabo un concurso que contribuyó significativamente a este impulso institucional por dar a conocer muchos nuevos artistas que aún no habían logrado tener visibilidad pública.

A partir de 1985, el patrocinio del arte formó parte de un operativo mayor, en el que se prodigaron estímulos a “la inventiva y la creatividad”, buscando fundar nuevas relaciones productivas entre *cultura* y *capital*. Se expandió cierta euforia protagónica en un clima festivo de competitividad entre artistas jóvenes, creado en torno a las premiaciones —con becas de viaje o atractivas retribuciones monetarias— otorgadas por organismos diplomáticos y empresariales, entre los que se contaron NMB Bank, Pinturas INCA, Esso Standard Oil, Coca-Cola, Alianza Cultural Uruguay- Estados Unidos, Embajada de Francia, entre otros.

28 Entre otros se destacan Claudia Anselmi, Enrique Badaró, Carlos Barea, Oscar Larroca, José Trujillo. Ya en 1976 la galería Losada había llevado a cabo un concurso de dibujo en el que participó como jurado Manuel Espínola Gómez.

No fue menor, en este contexto, la actualización que el gobierno departamental buscó para quebrar la vieja rutina programática de sus salones municipales al reformularlos en 1986-87.²⁹ Se reordenaron sus categorías internas para dar lugar a los artistas emergentes y se abrieron las posibilidades de concursar proyectos de intervenciones urbanas y de acciones abiertas no convencionales. Paralelamente, la actuación curatorial de Alicia Haber en espacios de la Intendencia de Montevideo dio lugar a una serie de exposiciones memorables entre finales de la década de los ochenta y fines de la de los noventa, que permitió la necesaria revisión de maestros de la pintura y la escultura en Uruguay.

Por otra parte, la apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes en la órbita universitaria, atrajo masivamente a sectores juveniles con la expectativa de operar en un campo de experimentación apartado de las reglas del sistema.

De cualquier manera, en ese momento las acciones del Estado quedaron rezagadas con respecto a las iniciativas de otras procedencias. En este sentido es necesario señalar que el incentivo a los artistas desplegado por patrocinios privados desde 1980 hasta entrada la década siguiente, buscó modelar un prototipo de sujeto-artista de acuerdo a nuevos patrones mercadológicos y de movilidad social, con matrices fuertemente competitivas, alentando la imagen del artista *profesional* y privilegiando las técnicas de la pintura y el dibujo, en torno a las cuales giraron los principales premios otorgados por esos patrocinios.

29 El Director de Cultura de la Intendencia, durante este primer período de gobierno del Dr. Julio María Sanguinetti, era Thomas Lowy.

La década de los ochenta, es también el período en el que se abren concursos convocados por institutos culturales pertenecientes al ámbito diplomático, como es el caso de la *Bienarte*, organizada por la Galería de Arte de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos de América (auspiciada por CITIBANK, IBM-Uruguay, PAN AMERICAN y ESSO Standard Oil), y el caso del “Premio Paul Cézanne”, una convocatoria de premiación e intercambio organizada por la Embajada de Francia en Uruguay que ha demostrado tener, hasta el día de hoy, la más larga trayectoria que haya tenido este tipo de iniciativas culturales.

Bienarte 1 tuvo lugar en 1986, y logró conjuntar las principales figuras jóvenes que ocupaban el escenario artístico en ese momento: Oscar Larroca³⁰, Marcelo Legrand, Gerardo Goldwasser, Cecilia Mattos, Martín Mendizábal, Juan José Núñez, Virginia Patrone, Fidel Sclavo, Fernando de Souza, Lucía Cavaliere, Claudio Bado, Javier Gil, Eduardo Sarlós, entre muchos otros. En el siguiente certamen es distinguido Álvaro Amengual, que entonces contaba con dos primeros premios del Salón Municipal.

Por su parte, los concursos del *Premio Cézanne* tuvieron, desde 1982, un especial atractivo por su régimen de becas y de intercambio con artistas franceses. El *Nuevo Premio Paul Cézanne* creado a partir de 1992, además de hacerse receptivo a todo tipo de arte y de artistas plásticos, introdujo un concepto de jurado multisectorial, formado por críticos de arte, por

30 Larroca había sido seleccionado para una exposición individual en el ya mencionado certamen convocado por Cinemateca Uruguay en 1981, y de ahí en adelante se destaca cada vez más como dibujante, obteniendo relevantes posiciones en concursos y entre artistas seleccionados para envíos al exterior.

coleccionistas, por directores de galerías de arte y por artistas. Esta iniciativa fue de corta duración, ya que constituyó la aplicación directa de un modelo europeo en un ámbito local en el que ni el mercado ni el coleccionismo tenían la envergadura que, en cambio, justificaba su inclusión en algunos circuitos europeos de premiación. La más conocida —e importante por sus dimensiones espaciales y su cantidad de obra— es desde esa época la Colección Engelman/Ost, cuya fundadora fue jurado en el Premio Cézanne de 1992 e intervino institucionalmente en el Premio de 1996.

Al finalizar la década de 1980, el NMB Bank realiza su *Premio de Pintura 1989* que se expuso en el Museo Nacional de Artes Visuales. En él comparecen muchos de los pintores de larga trayectoria, pero quedan en evidencia tres figuras femeninas que adquirirán importancia en la década siguiente: Lacy Duarte, Ana Salcovsky y Virginia Patrone. Dos años después, la Intendencia de Montevideo realiza la muestra *Seis propuestas pictóricas uruguayas*³¹ e incluye en ella a Duarte, a Patrone, junto a Carlos Musso, Carlos Sesevo, Fernando López Lage y Ernesto Vila.

López Lage había expuesto sus primeras pinturas en 1988, y los comentarios periodísticos revelaron desconcierto ante su galería de chatarra humana, de antropoides con rostros lacerados por el propio brutalismo de la materia y el color en el acto de pintar, acompañados por títulos como *Después del Napalm*, *Dios Prótesis* y otros. El fantasma de la guerra de Vietnam parecía ocupar, por sustitución simbólica, el lugar de los desastres de nuestra propia guerra

31 La curaduría de esta muestra corrió por cuenta de Alicia Haber, entonces Asesora Artística del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo.

interna. Era una pintura que funcionaba, esencialmente, como un acto de provocación, siguiendo los pasos de su maestro Hugo Longa, pero sin el humor de este último, con la carga en cambio de una furia generacional que le llevó a considerar algunas de sus obras –según sus propias palabras– como “una devolución de carácter terrorista a la cultura instituida”. Esa primera

producción de López Lage apelaba a un revisionismo que parodiaba al expresionismo clásico y al propio *monstruismo* montevideano de los sesenta, apropiándose de sus dispositivos formales y mezclándolos con otros elementos disonantes para elaborar una imagen de “lo nuevo”³² con los desechos históricos de las vanguardias figurativas. Esta pintura constituía un llamado de atención sobre la carga transgresora que traían en su baúl de artistas las generaciones que formaron su primera identidad durante la dictadura. Con distintas formulaciones pictóricas, Duarte, Musso, Patrone, Pemper, Salcovsky, Seveso, también estaban abocados

32 Pueden sospecharse ciertas complicidades de esta pintura con la neo-vanguardia italiana que contemporáneamente patrocinaba Benito Oliva. Sin embargo, hay suficientes elementos provenientes de la cultura local y del “ambiente espiritual” predominante en los jóvenes de la posdictadura, como para dejar en un segundo plano la posibilidad de aquellas influencias.



Virginia Patrone
La vuelta hermética, 1994
Grafito s/papel.

a la construcción de un paisaje humano sangui-nolento, trastocado en sus esencias, y por momentos (Duarte, López Lage) portadores de una mortificación ceremonial, de matriz ritual.

En 1992 la Embajada de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) organizan el *Premio V Centenario* de

expresión plástica. En él asoman otras individualidades que tendrán una sostenida trayectoria en las dos décadas siguientes, como es el caso de Ricardo Lanzarini, Javier Bassi, Eduardo Cardozo, Pablo Conde, Diego Masi, Felipe Secco y Margaret Whyte entre otros. Es el año en que el *Nuevo Premio Paul Cézanne* destaca el alegorismo poético de Jorge Soto (“El sitio de L’Autre-à-Mont”), los abigarrados grafismos de Gustavo Tabares y el misterioso relicario (como correspondía a un homenaje a Lautréamont) que realiza Cecilia Vignolo.

También en el año 1992 la Intendencia de Montevideo llevó a cabo el Salón Bial de Artes Plásticas³³

33 Este Salón –realizado en dos etapas– propuso ciertas instancias reglamentarias renovadoras al iniciarse un período de cambios políticos en la Administración Departamental. Al frente de la División Cultura estaba entonces el escritor Mario Delgado Aparain y al frente del Departamento el Dr. Wilfredo Penco.

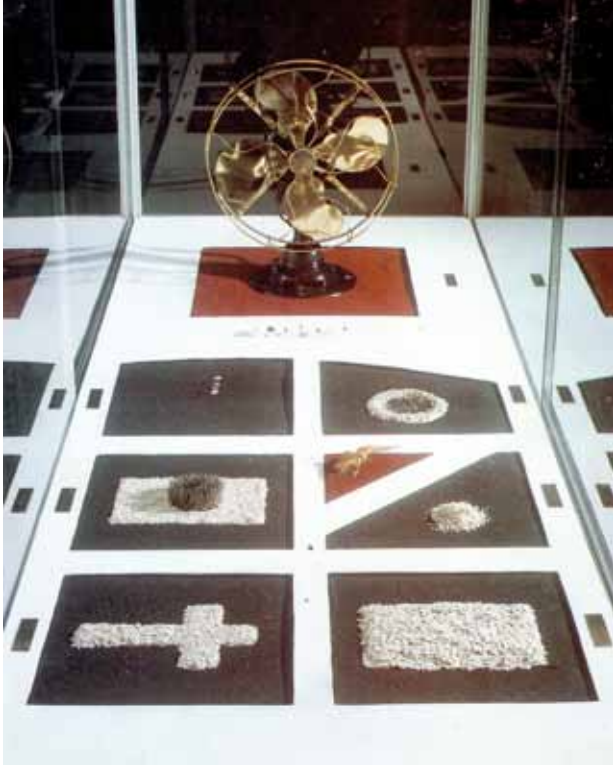


Fernando López Lage
Anuncio de exposiciones. 1988/1990

con una alta concurrencia de artistas postulantes —321 participantes con un total de 738 piezas— de las más diversas edades y formaciones. En esa oportunidad se realizó una muestra de la totalidad del material presentado, aún sin seleccionar por el jurado, en el Museo Juan Manuel Blanes. De alguna manera fue un acto anti-institucional, pero en este caso patrocinado por el propio Estado, ya que el museo fue despojado de su habitual solemnidad expositiva y convertido durante varios días en la sede de una suerte de *kermesse* popular.

Entrada la década de los años noventa, los patrocinios empresariales privados en las artes visuales no dejaron de existir completamente, pero se hicieron cada vez menos, en forma parcial y al menudeo, adquiriendo mayor atracción para estos “inversionistas” de la cultura, el mundo del espectáculo.

En 1995 es un organismo del Estado el que toma la iniciativa de resaltar mediante premiaciones la obra de artistas que han tenido relevantes trayectorias desde el medio local. Ese año se creó la primera edición del *Premio Pedro Figari* (que se ha mantenido hasta la actualidad) patrocinado por el Banco Central del Uruguay a instancias de quien entonces era su



Jorge Soto
El sitio de L'autre-à-Mont, 1992.

presidente, el contador y artista Ricardo Pascale. El destacado en este certamen fue Jorge Damiani –entre cinco seleccionados que incluían a Clarel Neme, Amalia Nieto, Américo Spósito y Juan Storm– y a partir de la segunda edición se han ido premiando ternas de artistas en mérito a sus antecedentes, eliminando el carácter competitivo que el evento tuvo en los inicios.

Las formas de hacer arte en la crisis institucional

Si bien parece ir siendo absorbida por el sistema del arte la reacción anti-institucional que algunos artistas cultivaron en la década de los ochenta (sin por eso

renegar de su presentación a convocatorias remuneradas) todavía resonaban las ideas –reiteradamente enunciadas en Europa a lo largo del siglo XX– acerca de la muerte del arte (las Bellas Artes) que en 1982 había proclamado también el Grupo Los Otros, quizás el único colectivo que mantuvo durante diez años una coherente postura de ajenidad a todo patrocinio institucional: “cierre de todos los Salones Nacionales o Municipales, Premios, Concursos, para que, con los fondos ahorrados [...] se pague el entierro de las Bellas Artes. [...]. Aprovechar el espacio ocupado por el museo de Bellas Artes como sala velatoria [...]” etc.³⁴

Las manifestaciones de rebeldía respecto a la *institución-arte* se canalizaron en la actividad de algunos grupos de artistas que asumieron en forma aislada y teórica ciertos desafíos éticos, políticos y estéticos, aunque terminaron a veces absorbidos por el sistema que decían combatir. Fueron pequeñas y efímeras agrupaciones que se constituyeron para conformar una unidad de trabajo y de diálogo por encima de un sujeto individual que todavía resultaba vulnerable a los mecanismos subyacentes de la represión y la autocensura³⁵ o bien para configurar una respuesta crítica a la figura del artista como protagonista privilegiado (ideológicamente neutralizado) que estaban construyendo las nuevas corporaciones del mercado cultural.

34 Grupo Los Otros, 4 Ambientación, 17 de diciembre de 1982.

35 Guillermo O'Donnell: “Democracia en la Argentina. Micro y macro”; en Oscar Oszlak (comp.): *Proceso, crisis y transición democrática*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984; Carina Perelli y Juan Rial: *Mitos y memorias políticas. La represión, el miedo y después...*, Montevideo, Banda Oriental, 1986; Rafael Bayce: “La lógica del miedo: 1968–1984...”, en *Relaciones*, Montevideo, 20 de diciembre de 1986.

El conflicto con la institución –vale decir, con los circuitos de legitimación y de exhibición del arte– estuvo muy vinculado al conflicto con las técnicas tradicionales de las “bellas artes” y con la correspondiente necesidad de romper esas categorías mediante la búsqueda de nuevos recursos para plantear nuevos problemas que forzaban por salir a luz. El trabajo interdisciplinario que en general acompañó las acciones de algunos grupos –también Axioma³⁶ incorporó a escenógrafos y poetas en 1983– ayudó a tejer una nueva sintaxis cuyas nutrientes no provenían solamente de asuntos operados en el lenguaje del arte internacional –las manifestaciones y la teoría del arte *minimal* y *conceptual* estaban escasamente divulgadas en el país– sino de una experiencia más directa y colectiva: la trasmisión codificada de los mensajes durante la época de la censura y la represión dictatorial, un asunto que, como ya se dijo, atravesó el discurso social desde el “rumor” popular hasta los medios de prensa, alcanzando a la poesía, la música, el teatro y la comunicación visual.

La interrogante sobre las formas de hacer arte y sus significados, aparece en este contexto como una reivindicación del acto de pensar, de recodificar las representaciones cotidianas: una metáfora del disenso individual que cuestiona los comportamientos mecánicos impuestos por la lógica colectiva de la represión y del mercado. Un cuestionamiento que ya estaba presente en la producción y difusión del *arte-correo* (con el liderazgo local de Clemente Padín), uno de los más persistentes foros de debate y de

36 En agosto de 1983, el grupo Axioma realizó en Cinemateca la exposición “Fe de erratas”, con la participación de Alicia Migdal, Víctor Cunha, Esteban Schroeder y el escenógrafo Osvaldo Reyno.

producción de arte político desde los años setenta que marcó un primer gesto del conceptualismo en el arte local, al abocarse a la comunicación de ideas concretas a través de un lenguaje sígnico comprimido, mínimo, de naturaleza icónico-escritural.

Otra de las posibles “entradas” de la depuración y racionalización formales con expreso énfasis en los problemas de la “comunicación visual” (que podríamos tildar, sin demasiado rigor terminológico, de tácticas *conceptualistas*) en artistas jóvenes de los años ochenta, quizás provenga del diseño gráfico, que en Uruguay tuvo un peculiar impulso en esa década. Dibujantes y grabadores como Luis Pollini, Ajax Barnes, Héctor Contte, Carlos Palleiro, Antonio Pezzino y las directivas que en esa materia habían partido de la Imprenta AS (con Jorge de Arteaga) desde finales de la década de los sesenta, condicionaron una estrategia de comunicación que más tarde mostró sus posibilidades de encarnarse en otras prácticas como lo fueron cierto tipo de instalaciones de lenguaje muy despojado, o como fue el espacio visual del video-arte. No es casual tampoco la convivencia en muchos artistas de su trabajo como tales con la profesión del diseño: Hugo Aliés, Álvarez Cozzi, Gerardo Goldwasser, Alejandro Schmidt, Pablo Uribe, entre otros.

La crisis institucional del arte legada por el período dictatorial se tradujo en un cierto caos de los espacios de producción y circulación, cuyas principales líneas de fuerza estuvieron marcadas por una tendencia descentralizadora. Por otra parte, la ausencia de un mercado interno alentador para los jóvenes no impidió sin embargo un aumento de los flujos de información estimulados por internet, por publicaciones extranjeras, por frecuentes viajes y por




algunas periódicas convocatorias como las de La Habana, Cali, Cuenca, Buenos Aires, Lima, Porto Alegre, etc. Si bien la proliferación de estos certámenes permitió a los artistas concurrentes entrever ciertos rasgos de internacionalización en el arte contemporáneo, por otro lado permitió una reformulación de los antiguos localismos e hizo crecer el interés por la experimentación de lenguajes ante la necesidad latente de redefinir identidades, memorias y territorios propios, resultantes de apropiaciones culturales diversas.

Las posturas más reflexivas y provocadoras que hasta cierto punto se apartaron de un tipo de arte convencional incentivado por patrocinadores públicos y privados en ese momento, buscaron vincularse a través de un común denominador: “el deseo de ruptura con el lenguaje artístico tradicional, la investigación de medios diferentes, la predominancia de elementos conceptuales sobre los habituales medios expresivos plásticos y pictóricos [...] y también la voluntad de escapar a las prácticas de recuperación del mercado, al burocrático circuito de arte

Pablo Uribe

Historia#006 .40 piezas monocopia sobre cola vinílica.
Video-instalación.

y al circuito de arte burocrático”.³⁷ Este tipo de pronunciamientos anti-institucionales se presentaron puntualmente hasta finales de la década de 1980 para desaparecer luego, al tiempo que se consolidaban lentamente preocupaciones en torno a lo metafórico de las prácticas artísticas con una “predominancia de elementos conceptuales”, volcadas principalmente a los problemas de la identidad y la memoria social, asuntos medulares —aunque no los únicos— en el arte uruguayo de la última década del siglo XX y de la primera del actual. 

³⁷ Mercedes Sayagués, *Cinco trabajos: Álvarez Cozzi, Aramburu, Cardoso, Kepekian* (del 20 de abril al 10 de mayo de 1983, Galería del Notariado, Montevideo).



Lacy Duarte
Ceibos y panes, 2006
Instalación Museo Blanes. Montevideo.

Memoria, identidad y parricidio en el arte de los 90

A fines de la década del ochenta se fueron agotando las expectativas de un imaginario colectivo, desafiante y plural, que se habían configurado desde el rechazo plebiscitario a la reforma constitucional, y fue poniéndose en evidencia la imposibilidad de deshacerse –en ese momento– de ciertas pautas culturales heredadas; vale decir, la imposibilidad de destrabar los elementos de un sistema de relaciones interpersonales políticamente pactado por encima de un conflicto de memorias ocultas. Esta imposibilidad llevó a la necesidad de reformular el campo de la memoria social desde sus fragmentos, admitiendo la existencia de frenos internos y externos tanto para un proyecto nacional consensuado como para una reconstrucción crítica de las memorias colectivas. Buena parte del arte uruguayo posterior a 1985 articuló estas dos materias de pensamiento antitéticas: por un lado, la necesidad de recuperar en forma parcial el horizonte utópico-crítico perdi-

do y, por otro, la resignación y frustración ante las trabas impuestas por el contexto distópico y cínico dominante. Ese cruce determinó, en cierta manera, que el arte estuviera compelido a construir identidad entre un pasado remoto de la colectividad y un presente signado por el ocultamiento de la historia reciente. Entre ambos extremos, emerge con fuerza en la obra de un gran número de artistas el único soporte identitario confiable: el de la memoria autobiográfica personal.

En este proceso tomaron cuerpo institucional y académico las preguntas que flotaban en la sociedad uruguaya desde la década anterior; preguntas acerca de las identidades culturales (étnicas, laborales, sociales, de género, etc.) representadas en los nuevos espacios de poder, que buscaban responder a los vacíos traumáticos dejados por la dictadura, pero también a un nuevo debate acerca del antiguo modelo de



Ana Tiscornia

Uruguayos. Instalación en Museo Blanes, 2000.

país hiperintegrado y de la vieja dependencia cultural respecto a los modelos occidentales y eurocéntricos.

Este arte gira, por lo general, en torno a reconstrucciones de identidad o sentimientos de pertenencia grupal, reconociendo en ciertas vicisitudes de la vida del artista la marca de memorias sociales discontinuas, o de memorias rotas.³⁸ El recurso autobiográfico incorporado a la narrativa de las obras se

inscribe en la búsqueda de nuevos rituales de integración, nuevos rituales de socialización de la experiencia personal.

La mística de la memoria individual como memoria viva –y como metonimia de la memoria social– se comparece con la mística del cuerpo como soporte también metonímico de una corporalidad colectiva conflictuada. En esta exploración de tópicos sociales a través de experiencias corporales y memorias personales, se inscribe la obra de varios artistas que surgen en los años noventa (Alejandra del Castillo,

38 Véase Maren y Marcelo Viñar: *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*, Trilce, Montevideo, 1993.

Ricardo Lanzarini

Ensalada rusa, 1995 / 28 Round, lugar, estrategia. 1998.

Pieza de instalación y vista parcial.

Museo Blanes (1995) y Alianza Francesa (1998).

Cecilia Vignolo, Patricia Bentancur, Ricardo Lanzarini, para nombrar apenas algunos de los más jóvenes que destacarían más tarde), pero también la de aquellos que podrían calificarse como de la “generación de los sesenta” (Raquel Bessio, Lacy Duarte, Mario Sagra-dini, Ana Tiscornia, Ernesto Vila, entre otros).

En el caso de Uruguay, como el de otros países de la región, una buena parte de la producción artística contemporánea ha sido –aun sin mediar una actitud deliberada del artista– una forma efectiva de procesar simbólicamente lo que un “pacto social denegatorio del horror”³⁹ estuvo empecinado en ocultar, y ha sido, además, un posible instrumento contra los vicios de disociación colectiva heredados de la dictadura militar y estimulados luego por la competencia neoliberal.

Los dos ejes discursivos más notorios de la producción artística pasaron a ser entonces el de la *identidad* y el de la *memoria*: la identidad como reconstrucción de contextos afectivos individuales y grupales, como reconocimiento de los ámbitos de pertenencia, y la memoria como espacio individual, pero también social: la memoria como cuerpo victimado, la reconstrucción de una memoria crítica, de una memoria creadora de imaginarios posibles, la reconfiguración de las fronteras entre memoria pública y privada, e incluso la descalificación irónica de la memoria colectiva. Los espacios de la identidad y de la memoria se presentan entonces en el arte como

39 Marcelo Viñar: “Memorias fracturadas”, en Achugar y Caetano (comps.): ob. cit., p. 45.



zona franca para transacciones éticas y estéticas. No se trata de un arte que toma los asuntos de la identidad y la memoria como tema, sino que los toma como lugar desde el cual opera, lugar de articulación entre problemáticas y poéticas muy diversas.

Cuatro jinetes post-apocalipsis

Entre 1990 y 1992, se realizaron en Montevideo cuatro exposiciones de artistas uruguayos conocedores de la experiencia del exilio, que de alguna manera prefiguraron el territorio en el que se movería una buena parte de los nuevos artistas que cobrarían visibilidad en esa década. En primer lugar la de Luis Camnitzer y Mario Sagradini, *Lamentos del exilio / Made in Uruguay* (1990)⁴⁰ abordando la cuestión de la nostalgia, los mitos identitarios, y la memoria social en tiempo presente. Esta exposición constituyó una instancia clave en la formulación de un lenguaje fundacional del instalacionismo uruguayo de los noventa: la construcción simbólica de un universo personal con referencias a la mitología nacional en clave afectiva y conceptual.

Es necesario señalar que el progresivo ingreso de artistas uruguayos al formato de la instalación no obedeció exclusivamente al hecho indiscutible de que este se estuviera convirtiendo en pasaporte internacional del arte contemporáneo, sino que obedeció, sobre todo, al hecho de que ofrecía respuestas

40 Exposición organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Intendencia Municipal de Montevideo, con la curaduría de Patricia Bentancur.

efectivas a la necesidad de crear sentido de lugar, de redefinir un territorio específico con instrumentos específicos para el acontecimiento del arte. El formato de la instalación obedecía a la necesidad de situar espacialmente los rituales personales de identidad como parte de la simbolización y socialización de lo privado dentro de las nuevas pautas públicas generadas durante la consolidación democrática. En tales circunstancias el arte encuentra un terreno propicio para el cruce de distintos lenguajes, para el uso del espacio y tiempo reales del espectador.

En segundo lugar cabe citar la exposición de Ernesto Vila (1990)⁴¹ en la que el espacio virtual de la memoria se presenta como un espacio isomorfo, un espacio afectivo al que le fue sustraído el orden temporal y ha quedado imbuido de connotaciones poéticas y morales. Es importante esta exposición no solamente por lo que ella representó en ese momento, sino por el magisterio difuso que Vila profesó –quizás involuntariamente– entre los artistas jóvenes a partir de entonces.

En tercer lugar, la instalación de Rimer Cardillo *Charrúas y montes criollos* (1991)⁴² trajo a primer plano la nueva reflexión sobre “mitologías de ausencia”⁴³ en lo referente a un imaginario de la *indianidad* uruguaya y sus relaciones con los problemas de un patrimonio ecológico rural amenazado.

41 Exposición organizada por la Intendencia Municipal de Montevideo con la curaduría de Alicia Haber.

42 Exposición organizada por la Intendencia Municipal de Montevideo con la curaduría de Alicia Haber.

43 Un término utilizado en su texto de presentación por Alicia Haber, curadora de la muestra, como cita de un trabajo de la antropóloga Teresa Porzecanski.



Luis Camnitzer /Mario Sagradini
Los lamentos del exilio (Camnitzer) der.
Made in Uruguay (Sagradini) izq.
Detalles de las instalaciones.
Arboretum Lussich. Uruguay.





Rimer Cardillo

Charrúas y Montes criollos.

Detalles de instalación. Centro de Exposiciones Subte. Montevideo.

Por último, la titulada *Mapas y paisajes* de Carlos Capelán (1992)⁴⁴, exiliado en Suecia desde 1973 que, a su regreso, habla de un país construido con la síntesis de lo recordado y de lo vivido en otros mundos, un país que solamente existe en el espacio sincrético del arte, situando el problema de la identidad como un asunto de construcción afectiva individual, en relación con las reflexiones en torno a la multiculturalidad y los problemas del exilio. Tanto la muestra de Cardillo como la de Capelán tuvieron un despliegue escénico excepcionalmente complejo.

Todas estas muestras operaron desde el espacio de la memoria y resignificaron el imaginario de lo

⁴⁴ Exposición organizada por la Intendencia Municipal de Montevideo con la curaduría de Alicia Haber.

nacional en conflicto, a través de testimonios afectivos con una fuerte carga conceptual, ética y antropológica.

Hay una suerte de puente que se tiende entre estos artistas, y entre ellos y otros cuya obra se configura un poco más tarde, en el sentido de que se cruzan la nostalgia con su negación irónica, los mitos del Uruguay hiperintegrado con la desertificación de los paisajes colectivos en formulaciones identitarias contradictorias, dentro de las cuales conviven la reconstrucción de la memoria y la “ruinificación” del futuro en clave de humor: Mario Sagradini (“Figuritas de colección repetidas y selladas” [1981], o “Quefebril la mirada” [1985]); Ernesto Vila (cuando hila un finísimo tejido elemental en torno a esas poéticas del retorno que son irreconciliables con un presente prospectivo); Luis Camnitzer (“Lamentos del exilio”); Ignacio Iturria (cuando desconstruye humorísticamente los mitos nacionales); Nelbia Romero (“Bye, Bye, Yauguru”); Lacy Duarte (“Trampas”); Pablo Conde (con sus “mitologías” urbanas); Mario D’Angelo (cuando interviene los

Carlos Capelán
Mapas y paisajes, 1992
Detalles de instalación.
Centro de Exposiciones Subte.
Montevideo.

íconos de la historia nacional), para mencionar solo algunos ejemplos diversos entre sí.

De alguna manera, aquellas cuatro exposiciones refrescaron la situación cerrada y endogámica del arte en ese momento, y cabe señalarlas como síntoma de un giro cultural que se iría manifestando paulatinamente a lo largo de la década de los noventa, tendiente a explorar la complejidad de los imaginarios colectivos reestructurados en la experiencia del exilio, del desexilio, del viaje, de los movimientos urbanos y de los territorios virtuales de internet, del video, del arte digital, al mismo tiempo que se abría un lento pero inesperado escenario para la cinematografía nacional.

Representación de la política y políticas de la representación

Ante la puesta en valor de una compleja pluralidad identitaria en el corpus colectivo de lo nacional –las complicidades icónicas en torno a la música rock, a los *graffiti*, a los tratamientos del cuerpo y la vestimenta en las generaciones más jóvenes, las solidaridades étnicas, de género, de opción sexual, todos nuevos ingredientes





Carlos Tonelli
Identidades, 1996
Óleo s/tela.

de aquella pluralidad– surgen también versiones “oficialistas” de la identidad nacional que pretenden volver a construir el monolito alegórico de la uruguayidad. Un caso extremo (por su carácter involuntariamente paródico) es el encargo realizado al artista Carlos Tonelli por Presidencia de la República en 1996. El resultado fue una obra pictórica de forma octogonal titulada “Identidades”, actualmente expuesta en el Museo Presidencial del Palacio Estévez.

Esta alegoría –construida con lugares comunes relativos a la literatura, a la pintura, a la arqueología, a los

símbolos patrios y a la historia política nacional– parece, a primera vista, una parodia obscena del modelo alegórico barroco. Pero su origen y fundamentación en textos escritos por el propio artista permiten descartar toda intención irónica, por lo que resulta más obscena que paródica. Su compleja iconografía, imbuida de cierta presunción trascendente y moralista, carece de la astucia propia de los juegos de lenguaje y estilo posmodernos. En el año 2004 Teresa Puppo realizó su propia parodia de esta alegoría (“Identidades a la carta”) al transformarla cromáticamente mediante manipulación digital desnaturalizando la atmósfera pictórica de



"They practiced every day", 1983, ("From the Uruguayan Torture"), fotograbado a cuatro planchas de color, 0,70 x 0,50 metros.



"Her fragrance lingered on", 1983, ("From the Uruguayan Torture"), fotograbado a cuatro planchas de color, 0,70 x 0,50 metros.



"The instrument was explained in detail", 1983, ("From the Uruguayan Torture"), fotograbado a cuatro planchas de color, 0,70 x 0,50 metros.

reminiscencias académicas creada por Tonelli, y acentuando el grotesco *kitsch* de la representación, con lo que pretendía crear una estética compatible con la saturación de citas a la mitología culta de la uruguayidad –obvias y convencionales– que posee el cuadro original. "Identidades" ingresó al acervo museográfico del Estado representando, de hecho, una visión *oficial* de la identidad uruguaya, en un momento en que este tema se debatía –y se continúa debatiendo– desde políticas opuestas, que desconstruyen la noción esencialista y estática de la identidad nacional. Volvemos a encontrar en esta pintura una de las dimensiones benjaminianas de la alegoría barroca: la dimensión arqueológica, ahora convertida en "el aspecto fúnebre de la historia". La alegoría de Tonelli no es otra cosa que historia embalsamada, el museo de cera de la uruguayidad, obligado a replegarse en un desván del ámbito presidencial ante la promiscuidad y el pluralismo avasallantes de las nuevas identidades dispersas en el espacio público. Esta obra sugiere además ser una prolongación anacrónica –con otras vestimentas y con muy diferentes objetivos– del

Luis Camnitzer

Serie de "La tortura uruguaya", 1983.
Fotograbado s/papel (fragmentos).

antiguo "arte político" (alegórico-panfletario) ya que desde fines de los años ochenta las viejas preocupaciones en torno a la *representación de la política* se desvanecen, desplazándose hacia las *políticas de la representación*, es decir, hacia las estrategias discursivas del arte cuyas políticas comunicativas forman parte intrínseca de la propuesta estética.

Quizás la primera vez que esta cuestión terminológica (y conceptual) del contrapunto entre política y representación se plantea con evidencia haya sido en 1986, cuando se realizó la primera muestra retrospectiva de Luis Camnitzer en el Museo Nacional de Artes Visuales. Su impacto no solo fue debido a la carga informativa que presentaba sobre la diversidad de los dispositivos conceptualistas, sino particularmente, a la serie de fotograbados *La tortura uruguaya*, hasta entonces un asunto intocado por una



Óscar Larroca
Anacrónica muerte la de Lorenzo, 1988.
Grafito s/papel.

exposición de esa envergadura. En ella había sido eliminada la narrativa tanto como la alegoría convencional, siendo sustituidas por el silencio poético de la metáfora: la dificultad que lo siniestro presenta para ser nombrado parecía resolverse mediante el silencio de las imágenes, sugestivos residuos del horror.

La alusión a lo innombrable a través de sus indicios, de sus señales en el cuerpo social, había formalizado, en ciertas expresiones del arte uruguayo durante la dictadura, una suerte de *síndrome del cuerpo avasallado*: proliferaron los sobres atados y lacrados en la gráfica del Club de Grabado, los cuerpos amordazados bajo anchos y apretados vendajes en los dibujos

de Óscar Larroca, los “muñones” de géneros y otros materiales estrangulados por gruesas cuerdas en la obra de Lucía Cavalieri y de otros artistas. El carácter fragmentario de esos signos sin contexto llamaba al espectador a construir el lugar de la falta incentivado por la melancolía de la imagen.

Esta dimensión melancólica es, en buena medida, un lugar propio del arte postdictadura, y su paradigma en el plano local bien puede ser la obra de Ernesto Vila, que no casualmente alcanzó tanta ascendencia entre artistas más jóvenes que él. Pero hay también entre estos últimos una vertiente contrapuesta tanto por el lado del humor irónico como por el de los perfiles provocativos presentes en la llamada “generación dionisiaca”.

Parodia, humor escéptico, indiferencia hacia el pasado inmediato, autoestima irónica, fueron algunos de los síntomas que acompañaron el trasfondo culturalmente parricida de toda una generación que a mediados de los ochenta contaba con edades en torno a los veinte años; una generación que se reconoce a sí misma como ausente: “árbol podado, canto rodado, de ningún lado...”.⁴⁵ Esa generación cuya adolescencia había transcurrido en tiempos de dictadura, cuando el diálogo con sus progenitores estaba viciado por el miedo y el silencio ante los posibles efectos represivos, tuvo sus “verdaderos padres” en los héroes de la pantalla de finales de los años setenta. Los juegos con la violencia a través de irrisorios y grotescos

⁴⁵ “La Ópera de la Mala Leche” de La Tabaré Riverock Banda, en Abril Trigo: *Cultura uruguaya. ¿Culturas linyeras? Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya*, Vintén, Montevideo, 1997, p. 183.

simulacros mediáticos, acontecieron al mismo tiempo que arreciaba la violencia del poder militar, como si ambos estados de violencia fueran igualmente irreales e intercambiables en el espacio virtual de la TV. Mientras la violencia cotidiana era sustraída al espectáculo público, la TV desarrollaba programas “infantiles” como *Titanes en el ring*, *La Momia* y *El Caballero Rojo*. En ellos se despojaba la imagen del héroe de todo contenido épico y ético y se la desplazaba paródicamente desde los mitos históricos a los mitos audiovisuales. El metadiscursos era algo así como: “los héroes y los tiranos son solo funcionarios de la ficción”.⁴⁶

Este síndrome del “segundo” *parricidio cultural*⁴⁷ que caracterizó a muchos de los artistas más jóvenes convivió con otro, resultante del desprendimiento que las nuevas promociones llevaron a cabo respecto de la tradición de grandes maestros locales. Esto no significa desconocer la importancia docente que han tenido ciertos talleres hasta el día de hoy, pero sí reconocer que la tradición de los grandes magisterios fue perdiendo significación como manera de transmitir y reproducir el conocimiento heredado ante las nuevas fuentes de información y las estrategias de formación personal de los artistas, que se tornaron múltiples y deslocalizadas.

46 Ver Isabela Cosse y Vania Markarian: *1975: Año de la Orientalidad*, Trilce, Montevideo, 1996; y Aldo Marchesi: *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura*, Trilce, Montevideo, 2001.

47 El término fue acuñado por Emir Rodríguez Monegal a principios de los años sesenta, refiriéndose ya a una *generación del 65* que contrariaba los presupuestos del legado hegemónico de la *del 45*. Véase “Carta de un uruguayo que se va”, de Carlos María Gutiérrez, en *Marcha*, 23 de julio, 1965; citada por Álvaro Barros Lémex: *Intelectuales y política*, Monte Sexto, Montevideo, 1988, p. 15.

La voluntad de ser *underground* como una forma de diferenciación social, etaria, pero también como señal de una actitud contraria al orden social, cultural y político imperantes, pasó a ser una postura que atravesaba también otras formas de la discursividad juvenil automarginada, como cierta prosa, poesía y dibujo que albergó Ediciones de UNO –iniciada en junio de 1982– en cuyo espacio editorial de múltiple perfil intervinieron Gustavo Wojciechowski, Héctor Bardanca, Elbio Arismendi, Eduardo Cardozo, Pablo Uribe, Carlos Musso, entre muchos otros. Carlos Seveso por su parte publicaba en 1986 sus tiras de historietas tituladas “Dibujos disolventes”. Junto a Ediciones de UNO surgieron también otras publicaciones con perfil *underground* como *Tranvías* y *Buzones*, *La Oreja Cortada*. Desde 1985 en adelante prosperó esta “cultura de los márgenes” junto a la música rock, al videoclip, alimentando la praxis de lo que en esa misma época el norteamericano Ashley Bickerton calificaba como “complicidades desafiantes”. Aun cuando esa praxis estaba desde sus inicios neutralizada por los mecanismos de inclusión social neoliberales, dio lugar a la perentoria existencia de cierta estructura tribal entre los artistas más jóvenes: “nuevos mitos para nuevas etnias”, como titularon su exhibición Gustavo Tabares, Gustavo Martínez y Andy Adler en 1992.

Por otra parte, los usos simbólicos del espacio urbano en la construcción de ciudadanía habían pasado, desde fines de la década del ochenta, a ser objeto de nuevas miradas de la antropología, la sociología y las ciencias humanas, revisando los conceptos de patrimonio cultural y de políticas patrimonialistas. Se trata de un asunto que incide en algunas propuestas



Carlos Seveso
Sin título, 1994.
Técnica mixta s/papel, m 0,45 x 0,48.

revisionistas de artistas uruguayos sobre el uso y sentido del patrimonio. Un proyecto de Mario Sagradini destacado en un Salón Municipal, proponía una intervención en la ciudad con la participación directa de ciudadanos en una suerte de travesía urbana llamada a revisar la historia y el uso de los espacios públicos, recreando desde una mirada lúdica –y algo nostálgica– los significados del patrimonio colectivo.

Por su parte, Eduardo Cardozo y Fernando Peirano presentaron un proyecto en el Salón Municipal de 1994 para incluir un “monumento al trolley-bus” –consistente en un chasis original de este tipo de transporte colectivo ya desaparecido, erguido verticalmente– en un espacio residual muy característico de Montevideo como es la zona de Tres Cruces. El proyecto –nunca realizado en los términos en que originalmente se planteó– pretendía un diálogo (sardónico) con la bandera uruguaya instalada en su grotesca asta de hormigón, y con todo el resto de pequeñas y grandes piezas



Carlos Musso
Sin título, 1993
Técnica mixta s/papel, m 0,95 x 1,04.

escultóricas y elementos del equipamiento urbano que proliferan caóticamente en ese no-lugar de la ciudad.

Otra intervención, dos años después, fue la del artista Ricardo Lanzarini en el monumento al caudillo Aparicio Saravia, que si bien estuvo marcada por una crisis coyuntural en el gobierno, su más imprevisible repercusión mediática fue poner en debate público los límites operativos del arte con sus consecuencias jurídicas, éticas y políticas. “Preguntarme –decía Lanzarini en una carta abierta– qué tipo de artista debo ser, qué tipo de compromiso debo asumir, tiene mucho que ver con la pregunta de con qué caballo vamos a hacer la patria hoy; si con un caballo vivo o con un caballo de bronce”.

En la década de los noventa tuvieron lugar también otros diálogos de artistas con el patrimonio urbano, como fue el caso de la polémica intervención llevada a cabo por Diego Masi en el monumento al *Entrevero* de Belloni, en 1998, y el bloqueo temporario

Pablo Conde
Cierre de la Puerta de la Ciudadela. Montevideo, 1998.
Bloques de poliuretano expandido.

de la Puerta de la Ciudadela que realizó Pablo Conde en ese mismo año.

El vacío de legitimación y la crisis del valor (en el sentido que le dio al término la crítica moderna del arte) son, quizás, los puntos más interesantes que plantea este tipo de intervenciones en el sentido común de la memoria urbana, no solo porque ponen en tela de juicio el significado de los términos “arte” y “patrimonio”, sino porque además carecen del amparo de un territorio físico (el del museo o de la galería especializada) que legitime su índole artística dentro del juego de convenciones institucionales.

No es extraño que este tipo de eventos –y el debate en torno a ellos– tuviera lugar en la década de los noventa, cuando la articulación de los ámbitos democráticos en el país llegó a un punto de relativa desventura permitiendo abrir interrogantes públicas acerca de la ética en la producción simbólica, y en sus relaciones con los espacios de poder, y cuando la propia participación ciudadana aparecía dispuesta, en todos los órdenes, a dar prueba de sus posibilidades de interlocución social y de acción política directa.

Parodia, apropiacionismo, contingencia: estrategias de los nuevos medios

El apropiacionismo y la parodia venían de la mano en este tipo de provocación cultural que no disimulaba su trasfondo escéptico. Como lo han demostrado



otras narrativas populares, en el caso, por ejemplo, del carnaval uruguayo o en el caso del célebre Pinchinatti (el falso candidato a presidente que encarnó Ricardo Espalter en 1989), la parodia constituyó una forma de emitir contra-mensajes muy propia de ese período.

El dispositivo ideológico fundamental del *arte conceptualista* –con todas sus variantes desde los años sesenta– se había centrado en una crítica del lenguaje y en un desnudamiento de la idea, de la pura intención comunicativa. Por cierto la ortodoxia anglosajona del arte conceptual como práctica hegemónica nunca fue tal en el arte latinoamericano ni, por consiguiente, tampoco en el caso uruguayo. Lo que sí se registra, es lo que podríamos llamar *estrategias conceptualistas* que en un primer momento (fines de los años sesenta y principios de la década siguiente) estuvieron asociadas a la crítica política (Luis Camnitzer, Clemente Padín, Haroldo González), pero que, más tarde, se expandieron en forma de operaciones reflexivas introducidas en formatos artísticos convencionales (desde la pintura a la instalación), tanto para discutir los códigos de lenguaje, como para dotar de una cierta consistencia alegórica a esos sistemas de representación. Puede incluso hablarse de una “pintura conceptualista” en pintores que recurren a una reflexión sobre la propia pintura, que “pintan la pintura”.

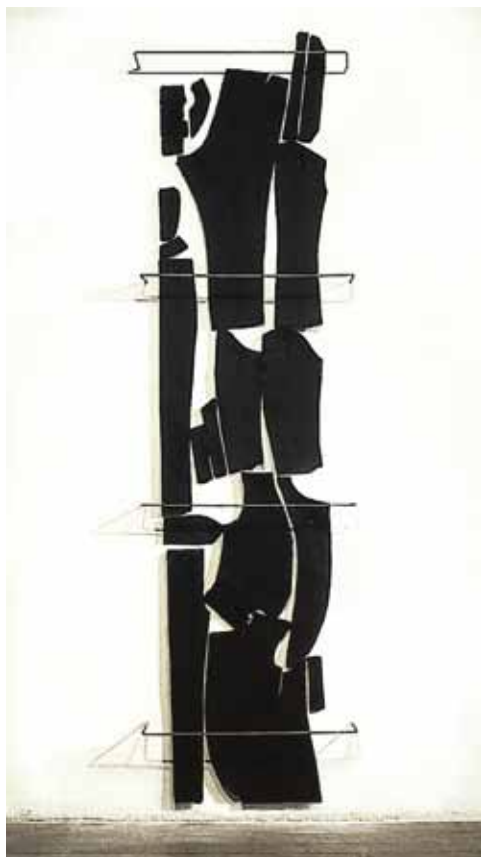
Estas estrategias, que ya podríamos considerar generalizadas en el arte contemporáneo, conviven, en buena parte de la producción actual, con una voluntad formalista que procede de la modernidad tardía. Hay una convivencia en paralelo de ciertas prácticas conceptualistas asociadas a la instalación o a la combinación de medios en las que dialogan imagen, objeto y escritura, con otras prácticas que dan continuidad a la voluntad estética tributaria del *arte moderno*. Lo cierto

es que puede hablarse de una mutua contaminación de estas prácticas cuya multiplicidad de poéticas revisa el pasado y lo reinstala bajo nuevas claves formales y conceptuales. Tal es el caso, por ejemplo, de obras de Javier Bassi, Yamandú Canosa, Eduardo Cardozo, Carlos Capelán, Lacy Duarte, Rodrigo Flo, Diego Masi, Carlos Musso, Virginia Patrone, Álvaro Pemper, Mario Sagradini, Gustavo Serra, Carlos Seveso, Jorge Soto, Pablo Uribe, para señalar apenas algunos puntos de un mapa complejo y multifacético, de obras que no son para nada homologables entre sí.

También se registra un paradójico “conceptualismo formalista” en quienes continuaron trabajando con el objeto escultórico dentro de múltiples variables técnicas, caso de Águeda di Cancro, de Wifredo Díaz Valdez, de Ricardo Pascale, de Nelson Ramos y su escuela, de Silveira-Abbondanza, aun cuando los separan rasgos de estilo y propósitos muy diferentes. Con relación a la construcción de “objetos específicos”, hay algunos casos que importa mencionar por su condición intuitiva, liberada de toda teoría formal o conceptual: el de Juan José Núñez, especialmente en sus primeras obras en madera, el de Gustavo Fernández, en sus piezas con aura ritual⁴⁸, el de Beatriz Battione en sus esculturas de la última década, y más recientemente el de Eduardo Casanova, que explora lúdicamente el movimiento con la mini-mecánica más elemental, formulada mediante residuos de equipos electrónicos y aparatos domésticos.

Puede hablarse de una reconsideración del objeto minimalista en los casos de Gerardo Goldwasser,

48 Instalaciones escultóricas efímeras que exploraban un primitivismo también de corte ritual fueron planteadas desde los años ochenta por Nelson González.



Gerardo Goldwasser
Trepadora (patrones de sastrería y escalerilla de hierro), 1999
m 2,83 x 0,80.

Ricardo Mesa, Felipe Secco, y aun puede hablarse de un giro *neo-pop* con variadas poéticas icónicas en Gustavo Tabares, Juan Uría, Juan Burgos, Florencia Flanagan, Fabio Rodríguez, Sergio Porro y otros, aunque todos ellos elaboran discursos propios en torno al género, a la política, a lo urbano tribal, a lo popular, al objeto mediático, evitando concesiones a la mera apología de las imágenes del mercado.

Sin embargo, no es de presumir que los cambios señalados en los años ochenta y noventa hayan dado por tierra con regímenes de sensibilidad forjados a mediados del siglo XX, pues es un hecho que se



Juan Burgos. San Antonio.
Collage e impresión digital, m 1,20 x 0,78.

sobrepusieron con dignidad y autonomía estética ante el marasmo posmoderno. Basta mencionar la escultura de Germán Cabrera y la de Octavio Podestá entre otros, la obra gráfica y pictórica de Anhele Hernández, la de José Luis Invernizzi, la continuidad indeclinable de artistas como María Freire, Américo Spósito, Jorge Damiani, Washington Barcala, Carmelo Arden Quin, Amalia Nieto, o la pintura lírica de Eva Olivetti, así como la inteligente ductilidad de Linda Kohen, para nombrar solamente algunos ejemplos.

La extensión de las prácticas performáticas, ins-talacionistas y medios técnicos combinados desde



Javier Bassi. Sin título (a Andrei Tarkovski), 1998
Óleo y grafo sobre papel.

1990, permitió cruzar las poéticas más codificadas con el criticismo político más sutil –como lo demostraron algunos artistas en la exposición “Marcas oficiales” realizada en el año 2004⁴⁹, por ejemplo– recurriendo a un pensamiento alegórico complejo, capaz de incorporar en una misma obra referencias personales y cotidianas, referencias a la historia del arte, comentarios sociales y políticos, todo esto con libertad en el uso de ideas, de materiales y de lenguajes contingentes.

Paralelamente a estos procesos, debe tenerse en cuenta la importancia que ha tenido “el retorno de lo real” en el renacimiento de la fotografía después de 1985. No es casual que la exploración de la memoria caracterice a la promoción de fotógrafos que irrumpió a fines de los años ochenta y que desarrollaría una obra relevante en las décadas siguientes. Su madurez y autonomía de lenguaje –la rica experiencia local se

⁴⁹ Sala Subte de la Intendencia Municipal. Curadoría de Santiago Tavella, con la colaboración de Daniela Buret y Graciela Taquini.

sumó a la creatividad que traían los jóvenes fotógrafos del exilio– contribuyeron a que la fotografía fuera, desde finales de los ochenta, una manera de reorientar la mirada social hacia la entrañable ajenidad de ciertos ámbitos urbanos y espacios domésticos, reconsiderando, de paso, el propio cuerpo del sujeto como lugar simbólico a redescubrir. Entre los que cultivaron ámbitos de la ciudad y espacios íntimos después de 1985 puede citarse a Panta Astiazarán, Daniel Caselli, Óscar Bonilla, Marcelo Isarrualde, Mario y Roberto Schettini, Julio Testoni, Juan Ángel Urruzola, Álvaro Zinno, entre muchos otros. Asuntos relativos al cuerpo o la intimidad, aparecen investigados en obras de Diana Mines, María de los Ángeles Ferrero, Teresa Puppo, Cristina Barú, Carolina Sobrino, para nombrar solamente algunos de los que trabajaron en esa dirección. La conjunción de la temática urbana con la del cuerpo en el juego de identidad y memoria tiene lugar en la serie que realizó el fotógrafo Juan Ángel Urruzola dedicada a los detenidos desaparecidos uruguayos durante la dictadura militar. Como ha señalado Nelly Richard para el caso chileno, “el dispositivo fotográfico

venía a brindar sus claves operativas (discontinuidad, fragmentos, montaje...) para romper [...] con la totalidad orgánica de la forma desde un análisis crítico de las gramáticas del poder [...].⁵⁰

La utilización, por otra parte, de avanzadas tecnologías en el área audiovisual durante los últimos quince años,⁵¹ como es el caso de las imágenes electrónicas o del video-arte, de más antigua data en el país, desafían la inercia de las formas de percepción e interpretación tradicionales y exigen al artista una manipulación responsable –en sentido ético y político– al apropiarse de ciertas tradiciones audiovisuales y literarias. “He ido mezclando y editando materiales cinematográficos, literarios, filosóficos, sonoros –dice Enrique Aguerre– y lo hago sin pudor, porque aunque me interesa la tecnología no dependo de las máquinas; mi interés es ponerlas en cuestión [...]”.⁵² El mismo artista cita a Peter Weibel cuando sostiene que el rol del artista no es la celebración de la técnica sino “adentrarse en un mundo de subversión, anómalo y deforme, que se rige por un proceso propio de criticismo y de complejidad”.⁵³

En este sentido, el proceso del video-arte en Uruguay, desde sus inicios en la década de los ochenta

50 Nelly Richard: “Memoria del arte y traza fotográfica”, texto leído en el seminario “Las artes en la era de la hiper-reproductibilidad técnica”, realizado en la Universidad de Chile en 1999.

51 Enrique Aguerre, que junto con Fernando Álvarez Cozzi y otros fue fundador del Núcleo Uruguayo de VideoArte en 1988, no solo ha desarrollado una prolífica tarea creativa, sino que es uno de los pocos que ha cultivado una sistemática reflexión teórica sobre el tema.

52 Entrevista a Enrique Aguerre, en *La Hija Natural de JTG* (dirigida por Jacqueline Lacasa), No. 5, Montevideo, 2004.

53 Peter Weibel, “Dirty Data”, citado por E. Aguerre en *Bit Bang, ruido en la interfaz* (Catálogo *Bit-Bang*, CCE, 2001, p.11.

con las experiencias pioneras de Álvarez Cozzi (*Voy por el camino*), de Acosta Bentos (*Nueve metros cúbicos*), de Enrique Aguerre (*Videopoesía Nº4*) y otros, ha tenido un desarrollo receptivo a las propuestas de circulación internacional dando lugar a una investigación formal y conceptual de súbita madurez, dejando espacio para que, desde mediados de la década de los noventa, varios artistas cuyos trabajos no provenían del video-arte, lo tomaran sin embargo como un recurso para agenciar nuevas estéticas en sus prácticas artísticas. Tal el caso de Federico Arnau, Javier Bassi, Patricia Bentancur, Eduardo Cardozo, Osvaldo Cibils, Teresa Puppo, Martín Sastre, Pablo Uribe, Álvaro Zinno, a los que siguiendo una enumeración sumaria se agregan quienes buscaron ampliar el espectro tecnológico al uso del CD Rom y el Net-art como el ya mencionado Clemente Padín, Juliana Rosales, Ariel Seoane, Alejandro Sequeira, entre tantos más⁵⁴, destacándose Brian Mackern por su nutrida producción y su proyección internacional en esta materia. Asimismo, cabe recordar la labor pionera en el pensamiento y la praxis del arte digital llevada a cabo por Alcides Martínez Portillo desde finales de la década del ochenta, dando continuidad a experiencias de los años sesenta en el marco de las nuevas ambigüedades y zonas de incertidumbre existencial. En ese sentido resultan importantes sus trabajos en torno a la *máquina destructora de textos*, que buscaron reformular los alcances cognitivos y estéticos del arte digital y la teoría del caos.

54 Más recientemente se suma una larga lista de artistas que recurren al video y al arte digital, ya como resultado de una investigación de contextos sociales (Paula Delgado) o de perturbaciones icónico-formales (Alberto Lastreto).




Juan Ángel Urruzola

Fotografía de la serie “Miradas Ausentes”, 2000
Instalaciones en el espacio urbano, m 0,70 x 2,00.

Refiriéndose al videoarte en Uruguay, Nelson Di Maggio señalaba en el año 2001 que estos artistas se formaron en ausencia de maestros y con dificultades de exhibición. “La exhibición esporádica en institutos culturales [...], en ciclos monográficos nacionales o muestras internacionales, la participación en festivales de fama mundial (la más reciente en Belfort, 2000) y Espacio Uruguay dentro del Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay organizado por Cinemateca Uruguaya (2001), supone el reconocimiento a la labor silenciosa de los videastas locales y la posibilidad de entrar en contacto con un sector más amplio que eventualmente pueda ser sensibilizado hacia estas manifestaciones expresivas”.⁵⁵

Precisamente, el Núcleo Uruguayo de Video-Arte (NUVA) abandona sus actividades como grupo precursor diez años después de fundado (1988-1998), al registrarse un considerable aumento de las prácticas artísticas del video y el arte digital a fines de los años noventa, con lo cual este campo se consolida y

expande. El Museo Nacional de Artes Visuales acoge una infraestructura técnica para este tipo de actividades al servicio de los artistas, y poco tiempo después, en el Centro Cultural de España se crea el área Nuevos-Medios, un área de cruces que promueve la integración y el conocimiento de las herramientas tecnológicas y su reflexión crítica, especialmente acogidas en lo que hoy constituye el espacio “+ Cubo”, destinado a exhibir y analizar propuestas específicas del arte digital, intervenciones de video y tecnologías aplicadas, con el apoyo del proyecto MediaLab, un espacio habilitado tecnológicamente para promover la investigación y la producción.

A través de modalidades apropiacionistas e inclusivistas, los artistas uruguayos de las dos últimas décadas han diversificado el campo de especulaciones estéticas de manera tal que, rompiendo con disciplinas técnicas estancas, se manifestaron por un cierto tipo de discurso complejo respecto a problemas de la memoria social, del imaginario urbano, de los micromundos de poder y de las formas de hacer arte, reflexionando sobre conceptos como identidad, institucionalidad, autoría, originalidad, legitimación, etcétera. 

⁵⁵ Nelson Di Maggio, “Interfaces@2001”, Instituto Goethe de Montevideo, Enrique Aguerre, Fernando Álvarez Cozzi, Ediciones DobleEmme, Montevideo, 2001, p. 5.

Arte y dinámicas institucionales

En términos comparativos es lícito afirmar que en Montevideo no ha existido un mercado de arte contemporáneo profesionalizado, selectivo y dinámico como el que presentan otras ciudades de la región (Buenos Aires, Santiago de Chile, São Paulo). Tampoco existió un coleccionismo de largo arraigo,⁵⁶ ni una pedagogía del arte dirigida a la producción experimental con actualización crítica de sus parámetros doctrinarios e ideológicos, o dirigida a la formación profesional de curadores, historiadores, investigadores y analistas teóricos.

El núcleo más consistente del mercado artístico local está constituido por compradores furtivos de obras pertenecientes a pintores consagrados –o “descubiertos” en

⁵⁶ Más allá de importantes acervos familiares, la colección Engelman Ost es la única que, desde finales de los años ochenta, ha creado además de su propio acervo, un espacio museístico que funciona como centro de conferencias y sala alternativa para la exhibición de obras experimentales.

los últimos tiempos con motivo de las revisiones históricas– cuya oferta se concentra en algunas galerías y casas de subasta que se han caracterizado en los últimos años por operar con este tipo de pintura.

Los artistas más jóvenes –así como aquellos cuya actuación en el medio data de veinte o treinta años atrás– por lo general carecen de interlocutores significativos en el mercado local, concretando únicamente ventas “al menudeo”.⁵⁷ La configuración geopolítica del Uruguay como país de tránsito y servicios ha dado un perfil peculiar a la escasa comercialización de obras de arte enfrentadas a un ecléctico mercado del gusto. Aun los casos de importantes iniciativas de autogestión comercial corporativa encaradas

⁵⁷ Algunos artistas jóvenes han sido incluidos desde hace varios años en las ofertas de Galería Sur y de Galería del Paseo de la Matriz, a lo cual, recientemente se ha agregado una filial de la Galería Xippas en Montevideo.

por agrupaciones de artistas (grupo de talleres de la Ciudad Vieja, Ferias de APEU y otras iniciativas de principios de la década del 2000) si bien han sido experiencias necesarias, pudieron correr el riesgo de someter la producción a determinadas exigencias de un cliente medio de perfil turístico.

Las fuentes internas que de alguna manera oxigenan esta situación de relativo aislamiento, se encuentran en las tradicionales convocatorias estatales y en los servicios culturales de instituciones extranjeras, así como en algunos espacios alternativos privados. Lo interesante es que estos ámbitos –más allá de sus limitaciones– operan con obras que no se producen para un consumidor final, previsible y más o menos inmediato, sino que su destino es circular en espacios de interlocución cultural abierta, dentro y fuera de fronteras –museos, ferias, bienales, exposiciones itinerantes– lo que les permite disponer de un tiempo relativamente prolongado de exhibición pública y de vigencia discursiva manteniendo el diálogo con otras obras contemporáneas, en una situación propicia para la difusión, la recepción crítica y el debate intergeneracional.

En el campo de las instituciones artísticas, entre 1995 y 2010 puede constatarse un doble movimiento. Por un lado, la renovación interna de grupos e instituciones que reestructuran sus perfiles y formatos de gestión, constituyéndose en puntos referenciales del sistema de arte local. Esa renovación estuvo acompañada de la corporativización de los diversos agentes de ese sistema, como asociaciones de amigos de museos, de galeristas, de críticos de arte, de artistas plásticos, entre otros. Cabe mencionar en este sentido las salas y museos del Estado junto con otros espacios privados no comerciales (o dependientes de

embajadas) como la sala Engelman Ost, la Fundación de Arte Contemporáneo (FAC), el Centro Cultural DODECÁ, el Centro Cultural de España, la Fundación Pablo Atchugarry⁵⁸, el espacio expositivo de la Alianza Francesa y del Instituto Goethe, entre otros.

Por otro lado ha habido, entre fines de los años noventa y principios de la década siguiente, un cierto movimiento en el polo opuesto –que en realidad establece una relación dialógica con él– al registrarse un incremento de iniciativas espontáneas en el campo de la gestión, iniciativas tendientes a descentralizar y desregular las zonas de poder, a volver efímeras ciertas agrupaciones con fines específicos temporarios, a minimizar los espacios y los formatos de la actividad, a desestimar la duración de los eventos, y a favorecer una tendencia a la transitividad de las experiencias de producción y de intercambio en el arte contemporáneo. En este sentido cabe recordar algunas iniciativas que, aunque tuvieron vida breve, constituyeron referentes en la comunidad artística montevideana, como el Molino de Pérez (con actividades organizadas por APEU⁵⁹), el espacio Lezlan Koplast de Osvaldo Cibils, la galería Marte-Up Market gestionada por los artistas Mercedes Bustelo y Gustavo Tabares; la célebre esquina de Amorir, espacio reunitorio de [Alonso + Craciun] en el que el arte convivió con las experiencias gastronómicas; la esquina de la calle San José donde se instaló durante un tiempo

58 Desde el año 2007, alumnos del Bachillerato de Arte de Enseñanza Secundaria destacados en su labor, son invitados por la Fundación Atchugarry a encontrarse en Maldonado (en los llamados Encuentros para Jóvenes creadores Fundación Pablo Atchugarry). Allí comparten junto a sus profesores instancias de formación y creación, vinculándose además con artistas de reconocida trayectoria.

59 APEU: Asociación de Pintores y Escultores del Uruguay.

Toll MVD, sitio alternativo de intervenciones en una pieza de ornato público administrado por las artistas Agustina Rodríguez y Eugenia González. También hubo iniciativas que buscaron la ocupación temporaria de espacios urbanos sin uso, entre las que se cuentan las que llevó adelante durante algún tiempo, a mediados de la década del 2000, Harto Espacio, o las intervenciones realizadas en el Espacio Barradas (contiguo al Museo Blanes) entre 1993 y 1999, cuando aún era una edificación ruinoso. En este contexto aparecen grupos de contacto inestable tendientes a formar redes –también inestables– como Los Genuflexos, Adelantar, Movimiento Sexy, en los que figuraban actores muy jóvenes: Adela Casacuberta, Julia Castagno, Paula Delgado, Antar Kuri, Martín Sastre, Daniel Umpiérrez entre varios más.

En torno al año 2001 y 2002, la Galería Lezlan Keplost –instalada en el propio taller de Osvaldo Cibils– propició una serie de exhibiciones sin ninguna restricción en cuanto a modalidades de presentación ni técnicas de trabajo, dando lugar a un ámbito de intercambio flexible y amplio. El “resumen” de estas actividades se concretó casi dos años después, con el apoyo de Enrique Aguerre, en un cd-rom, “LK_LAB”, que reunió materiales diversos de más de veinte artistas que expusieron en ese espacio.

Todo este movimiento tiene un punto de referencia en el tiempo, que puede ubicarse en torno al año 2000, momento también en el cual aparecen publicaciones de arte contemporáneo, como la revista “ARTE:00” –una publicación de APEU Artes Visuales dirigida por Fernando López Lage que surge en noviembre del 2001– o *La Hija Natural de JTG*, una iniciativa de Jacqueline Lacasa que tuvo particular relevancia al proponerse diagramar la

producción del campo de las artes visuales en Montevideo a partir de entrevistas a los agentes de ese campo. Su “trabajo en progresión”, iniciado en el año 2000, no perdió en ningún momento vigor testimonial a lo largo de sus –aproximadamente– siete años de vida. Más tarde, a mediados y fines de la década del 2000, cobran una particular densidad analítica e informativa de interesante perfil polémico las publicaciones de *Plataforma* (MEC), especialmente las aparecidas entre los años 2007 y 2009. En el año 2006 se publica *Alexina B*, una edición del colectivo [Alonso + Craciun], culminando una serie de cuatro actos que se sucedieron bajo el rótulo “Porno Paisaje” entre los años 2004 y 2006, con una profusa documentación crítica y ensayística en torno a la mirada, el simulacro, lo abyecto, lo aparential, el cuerpo expuesto, la arquitectura y el paisaje urbano. En el mismo año surge el primer número de *Cuadernos de Arte Contemporáneo* (CAC), con la dirección editorial de Jacqueline Lacasa, titulado “Palimpsestos. Escritos sobre arte contemporáneo uruguayo. 1960-2006”.⁶⁰ En el año 2009 se publica *Otro Arte en Uruguay*, de Pablo Thiago Rocca, un relevamiento de artistas que trabajan fuera de las convenciones institucionales del “arte culto” y que resultan, por el mismo motivo, desconocidos o marginados por ese sistema.

Las iniciativas mencionadas, por la pujanza de su carácter experimental, inestable y efímero, no se propusieron “crear institucionalidad” –aunque de hecho lo hicieran– en el sentido de que no ha estado en ellas el objetivo de permanecer en el

60 J. Lacasa, que se desempeñó durante un tiempo en la dirección del Museo Nacional de Artes Visuales, contó para esta edición con el apoyo de la Colección Engelman Ost, Galería Sur y Fundación de Arte Contemporáneo.



Francisco Tomsich
Retrato de J. Torres García, 2010.
Materiales diversos.

tiempo para formar, producir, legitimizar o comercializar. Por el contrario, el propósito fundamental ha sido crear espacios de encuentros contingentes, instancias de cruce, propiciando en esa acumulación de experiencias relacionales comunidades reflexivas en torno a los problemas del arte y de los artistas.

Así como la consolidación de instituciones estables propició, en los primeros quince años del período democrático, la complementación de las diferentes áreas del campo artístico al operar mediante diferentes perfiles de gestión, las iniciativas de articulación institucional inestables o no convencionales debieron operar en los intersticios espaciales y sociales disponibles al margen de la institucionalidad dominante y, en cierto modo, dialogando con ella desde una

posición que remarcaba la ruptura de las posturas individuales respecto al canon de las instituciones culturales oficiales, aún cuando estas últimas no fueron nunca rechazadas como ámbitos de participación.

De hecho, esta situación comienza a cambiar a mediados de la década del 2000, no solamente porque surgen nuevas y atrayentes plataformas alternativas en el escenario institucional gubernamental, sino porque hay una marcada tendencia de los artistas emergentes a intervenir dentro de esas plataformas (tanto promovidas por el gobierno como por agentes culturales de embajadas extranjeras), aun cuando eventualmente lo hagan de manera crítica o desafiante en sus propuestas experimentales. Francisco Tomsich, reflexionando sobre la definición y pertenencia a una determinada “generación”, observaba que quienes se encuentran en un entorno etario entre los 25 y 35 años “asistimos a una transformación tecnológica de la información y la formación, y también a un proceso de conversión (que va) de una cultura como resistencia a una cultura inserta en los mecanismos estatales de promoción y producción; [pasando] de un tipo de producción basada en microtradiciones y micromecenazgos a una basada en proyectos...”⁶¹

61 Francisco Tomsich. “Aproximaciones a mi generación a través de la crítica institucional (fragmentos de una entrevista)”, Espacio de Arte Contemporáneo 03, *El arte que hacemos y qué hacemos con el arte*, Montevideo, 2012, pp. 93-98.

Políticas institucionales y producción artística en los últimos diez años

Las políticas que conciernen al incentivo de las artes plásticas o visuales contemporáneas, si bien están reformulándose positivamente en los últimos años, no han logrado desprenderse aún completamente de ciertos modelos institucionales decimonónicos, como es el caso de los *Salones* (nacionales y departamentales), por más que hayan buscado distintas formas de adaptación y renovación acordes con las nuevas necesidades espaciales, tecnológicas y curatoriales.

Los salones anuales de arte (iniciados en Montevideo en los años veinte con el modelo europeo del siglo XIX), así como los premios a la trayectoria y labor artística (una propuesta, esta última, que ya había sido llevada a la práctica en los años treinta con el apoyo de Zavala Muniz y Rodríguez Fabregat), parecen tener como objetivo sacralizar la obra y consagrar “oficialmente” al artista, congelando en ese punto la dinámica del circuito de producción, interpelación crítica y recepción social; es decir, concibiendo al evento “salón” o “premiación” como un momento de clausura, en lugar de concebirlo como el comienzo de una múltiple cadena de instancias analítico-productivas a lo largo de las cuales el Estado puede actuar como facilitador.

Después que los Salones Nacionales se reabrieran en el año 2001 y se transformaran, en el año 2006, en *Premio Nacional de Artes Visuales* (con el nombre de un artista homenajeado), han continuado mostrando un rejunto heterogéneo de propuestas artísticas, sin una preocupación por sistematizar racionalmente la selección de obras y realizar guiones

expositivo-curatoriales específicos, más “limpios”, capaces de actuar como articuladores interpretativos entre esas propuestas y el desconcierto del público. De hecho predomina el peligro de que todo quede reducido a un ejercicio narcisista, endogámico, cuando por el contrario, se hace necesario implementar mecanismos de debate y de interacción con los diversos públicos⁶², tomando al evento meramente como un eslabón en la cadena de producción, reflexión y comunicación social. Por lo general, tendemos a desestimar el potencial “informativo” y renovador de las formas de reflexión social que puede tener el arte en las condiciones contemporáneas, con lo cual se nutre la idea de un arte “para entendidos” y de una comunidad interpretativa cerrada sobre sí misma.

Por cierto que la iniciativa ministerial de dar lugar al programa “Plataforma” en el año 2006⁶³ significó una importantísima apertura hacia la creación de áreas de trabajo con artistas, curadores y público centradas en las relaciones entre pensamiento y producción, incluyendo un área que procuró entablar vínculos permanentes con instituciones educativas y sociales a fin de que las propuestas expositivas fueran utilizadas como insumos en sus programas, así como un área de registro y documentación que investigó las modalidades de catalogación y archivo de las prácticas artísticas contemporáneas. Durante tres

62 Es necesario, precisamente, concebir al público como un espacio social para la circulación reflexiva de los discursos artísticos. (Fernando Miranda, “Educación artística desde el espacio público”. En *Plataforma de aprendizajes; educación artística en el espacio público*. Fernando Miranda (coord.) Plataforma (MEC), Montevideo, 2009, p.13).

63 Este programa se inició en el marco de las políticas culturales del Ministerio en momentos en que la Ing. María Simon estaba al frente de dicha cartera, y el Prof. Luis Mardones se desempeñaba como Director de Cultura.



Gustavo Tabares
Lautreamontevideo, 1992.
Técnica mixta y acrílico
s/papel Kraft.

años, entre 2006 y 2009, con la dirección artística de Tamara Cubas,⁶⁴ “Plataforma” escogió una temática de trabajo anual para luego desarrollar un llamado abierto a propuestas y proyectos que conformaron su agenda de actividades en el Centro MEC.

El paso siguiente, que apunta a ser un aporte relevante en esta dirección, fue la creación del Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) por parte del Ministerio de Educación y Cultura⁶⁵ (con algunos apoyos externos) en el año 2010, entrado en funciones un año después bajo la dirección del artista Fernando Sicco.

64 En un principio la coordinación general estuvo a cargo de Tamara Cubas con la asesoría de Tabares y otros. Más tarde esa coordinación recayó en María Eugenia Vidal quedando la asesoría artística a cargo de T. Cubas y G. Tabares.

65 Esta iniciativa fue especialmente promovida por el Director de Cultura Prof. Hugo Achugar, con la anuencia del Ministro Ricardo Ehrlich y de la Subsecretaria María Simon.

El hecho de que se haya establecido en el edificio de la antigua Cárcel de Miguelete, reciclada parcialmente para los fines del EAC pero sin modificar la estructura celdaria original, ha condicionado muy fuertemente las posibilidades de producción y exhibición de obra, no solamente por la fragmentación del espacio, sino por la inexorable persistencia del significado original que remite a la reclusión de los cuerpos. Esto ha propiciado que muchos artistas optaran por permanecer durante el horario de apertura produciendo su obra en las “celdas de exhibición”, como ha sido el caso, entre otros, de Ricardo Lanzarini (*El arte y las masas*), Javier Abreu (*Mi mundo chino...*), Gustavo Tabares (*El caso Di Maggio-Tabares*), que bajo distintas narrativas incorporaron su propia presencia como elemento decisivo de la obra durante los horarios de visita pública.

El EAC se instala (sabiamente) en una zona de la ciudad decaída a la que un centro de servicios cultu-

rales debería contribuir a dinamizar, sin haber tenido hasta ahora esa posibilidad, dado su aislamiento urbano y mediático. Pero por otro lado, se trata de un espacio potencialmente propicio para la creación de talleres interdisciplinarios y de talleres vinculantes entre artistas uruguayos y extranjeros, vale decir, se trata de un centro cultural con potestades en el campo de la producción, la formación y la tallerística internacional. Aunque estas potencialidades aún no han sido plenamente desarrolladas (se han encaminado, en parte, en las experiencias del espacio denominado Sala-Taller) están en los planes de la dirección y podrán concretarse en la medida que las políticas de Estado entiendan a la actividad artística –dentro del campo de las políticas culturales– como una actividad dinamizadora en todos los sentidos, pero especialmente en el referido a la socialización de experiencias personales, a la ampliación de los registros sensibles y de las aptitudes reflexivas de un público que hoy lo constituye, cada vez más, una clase media con expectativas de protagonismo cultural, como lo fue la que tuvo su fase más polémica, extrovertida y solidaria en los años sesenta.

Por su parte, el ámbito de los espacios culturales dependientes de embajadas extranjeras en Uruguay ha tenido un importante nodo productivo en la Agencia española de Cooperación Internacional y en el Centro Cultural de España por lo menos desde mediados de los años noventa. La actuación de Patricia Bentancur⁶⁶

66 Patricia Bentancur inicia su actividad de gestora cultural en el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana) hacia 1988, pasando más tarde a desempeñarse como Asesora Cultural (en AECI) y Directora de Artes Visuales y Nuevos Medios, formando parte del staff del Centro Cultural de España una vez adquirida la sede en lo

como responsable del área cultural y, particularmente, de las actividades en torno al campo de las artes visuales, tuvo un largo proceso de desarrollo hacia lo que hoy constituye el programa de Artes Visuales y Nuevos Medios. En los programas de talleres y de exposiciones (sobre todo las ediciones de “Invisible” a fines de los años noventa) se dieron a conocer varias promociones de artistas emergentes. Por momentos esa programática ha registrado afinidad, a través del formato de gestión y de los artistas intervinientes, con la orientación de la Fundación de Arte Contemporáneo, que también, como fundación privada, ha desarrollado una plataforma tallerística, de seminarios, de actividades docentes, expositivas y performáticas, que propició la visibilidad de nuevos artistas.

Dentro de las políticas culturales departamentales, la sala central de exposiciones Subte ha tenido, por su parte, un singular desempeño al margen de los llamados *salones municipales*, encarando un programa múltiple de exposiciones, seminarios y conferencias que han contribuido a la expansión del debate en torno a cuestiones del arte contemporáneo. En su desarrollo ha tenido especial visibilidad la multifacética personalidad de Santiago Tavella que actuó como curador adjunto (Alicia Haber se desempeñó como curadora jefe de ese espacio desde principios de los años noventa) contando con la coordinación del artista Enrique Badaró, y, durante algunos años, con el apoyo operativo de Ana Knobel.⁶⁷ Más allá de los altibajos que una gestión continua de este tipo no puede evitar, el Subte (juntamente con el espacio del Cabildo de Montevideo) ha llevado a cabo una política de diversificación y de

que fuera la antigua ferretería Mojana.

67 Actualmente la coordinación del Subte está a cargo de Rosana Carrete con la asesoría artística de Raúl (Rulfo) Álvarez.

inclusión que propició distintos tipos de prácticas curatoriales, entre las que cabe destacar las de Manuel Neves, las de Jacqueline Lacasa, las del propio Tavella, y las de Raúl (Rulfo) Álvarez, quien ha explorado, paralelamente a su labor de artista y curador, el campo de la reflexión teórica.⁶⁸

No deja de llamar la atención el relativo ensimismamiento en que se ha mantenido el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes –un órgano de la Universidad de la República– frente al amplio espectro de actividades desarrolladas en el medio local que, de alguna manera, debieran comprometer su necesaria intervención pública en el área no solamente de la producción de obra, sino de la producción de ideas y del análisis crítico de lo que ocurre en la sociedad, como corresponde a una institución universitaria. No obstante es de rigor reconocer que en su seno se están desarrollando tendencias de investigación teórica (como la labor llevada a cabo por el Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y construcción de Identidad, entre otras experiencias) destinadas a revertirse en los propios mecanismos de formación, y que hay indicios de una airosa apertura hacia experiencias externas en materia pedagógica y en materia especulativa sobre gestión y teoría del arte. Por otra parte, aun cuando la institución no haya asumido visibilidad protagónica, hay estudiantes y egresados que han demostrado, como artistas, ductilidad profesional, rigor crítico y capacidad de riesgo a la hora de asumir opciones éticas y políticas en las arenas movedizas del arte actual.

68 Cabe destacar la curaduría *Márgenes (Salón de los rechazados)*, una exhibición realizada en el año 2005 con obras de veintinueve artistas cuyas presentaciones habían sido rechazadas por el jurado del Salón Municipal.

Precisamente, se han presentado varias situaciones en las que las opciones éticas y estéticas entraron en fricción con los contextos políticos e institucionales, poniendo en juego la existencia o no de ciertas obras que se propusieron como proyecto o que jugaron al hecho consumado. Ya se mencionaron algunos casos de intervenciones urbanas como las de Ricardo Lanzarini en el monumento escultórico a Aparicio Saravia (1996) o la de Diego Masi en la escultura “El entrevero”. Esta última había sido premiada como proyecto en el Salón Municipal de 1998, lo cual puso en conflicto la opinión del Estado (representada por la del jurado que actuó en el caso) con la opinión pública aliada al *status* presuntamente immaculado del patrimonio urbano y con la opinión jurídica relativa a los derechos de autor. Es de señalar que este tipo de conflicto con ribetes político-institucionales, volvió a reiterarse en otros casos en los que la institución asediada por la acción de los artistas fue el propio Ministerio de Educación y Cultura.

Cabe mencionar, en este sentido, el proyecto llamado *Año de la Orientalidad*, de Eduardo Cardozo, Fernando López Lage y Fernando Peirano, propuesto en el marco de un llamado efectuado por la Dirección de Cultura del MEC en 1999 que convocaba iniciativas artísticas en torno al tema del célebre Tesoro de la Masilotti, como un desafío a la problemática del hallazgo y del desenterramiento. El proyecto consistía en el ocultamiento, debajo del piso de la Plaza Cagancha, de una placa de bronce con los nombres de personas presuntamente involucradas en la ejecución de torturas y desapariciones forzadas durante la dictadura, previéndose dispositivos adecuados para su eventual descubrimiento. En esta oportunidad, el asesor letrado del Ministerio (MEC) planteó la

dificultad de que un organismo estatal se hiciera cargo de una obra que suponía la denuncia pública de personas cuya responsabilidad política y moral en la violación de derechos humanos no estaba probada, colocando al Ministerio como coprotagonista de un episodio presuntamente reñido con la vigencia de la Ley de caducidad de la acción punitiva del Estado. Pero al mismo tiempo, dicho asesor advertía que la prohibición de llevar a cabo esa obra era un ejercicio de censura previa, asunto también reñido con la jurisprudencia. La cuestión pasó rápidamente a la órbita de la prensa desencadenándose un debate desde los semanarios *Brecha* y *Búsqueda*, que terminó propiciando la decisión tomada por los propios artistas de retirar la propuesta en disputa a efectos de hacer posible el evento, aunque finalmente éste fue clausurado por el Ministerio (MEC) buscando evitar la extensión del conflicto al resto de los participantes.

En segundo término, cabe recordar otro episodio más reciente, que atañe directamente al jaque institucional desde el propio seno de la institución. En el año 2008 las artistas (egresadas de la IENBA) Agustina Rodríguez y Eugenia González ocuparon el espacio de una oficina naviera abandonada para realizar una exposición en la que intervenían varios artistas, que se llamó *Interferencias en el sistema*. Esa muestra se proponía demostrar que para ser artista, bastaba conformar un currículum e ingresar al sistema institucional del arte en una radical e irónica apuesta a la teoría institucionalista⁶⁹, sin que el evento implicara ninguna interferencia real en ese sistema. El desquite fue planeado por estas artistas en ocasión del

69 La Teoría institucionalista del arte fue desarrollada por el crítico y filósofo estadounidense George Dickie desde los años setentas del siglo XX y concretada en "The art Circle" (1984).

54° Premio Nacional de Artes Visuales Carmelo Arden Quin (2010), mientras Eugenia González cumplía funciones contratada por el Ministerio de Educación y Cultura. En esa oportunidad procedieron a invitar a decenas de personas amigas a presentar proyectos al Premio (sin valor de proyectos artísticos), a efectos de que pudieran votar por González como miembro del jurado elegido por los participantes, asunto que se cumplió una vez realizado el recuento de votos. Por su parte, Agustina Rodríguez presentó formalmente un proyecto de obra que consistía, precisamente, en la descripción de esos hechos poniendo deliberadamente al descubierto el plan, acompañado de un estudio de probabilidades acerca del desenlace. El proyecto no existía como tal, pues él ya era la propia obra, y ella consistía en el propio devenir de los acontecimientos. González no tardó en ser desplazada del jurado (después de haber participado en la etapa de preselección de los proyectos) al tiempo que aumentaba la ola de protestas contra su intervención, y dos de los artistas participantes emitían una carta pública de denuncia. En abril de 2011 a Eugenia González se le inicia un sumario administrativo por parte de la asesoría letrada del MEC, que culmina un año después, cuando el instructor sumarial realiza el informe final que concluye en la culpabilidad de González sugiriendo su separación del cargo.

Si bien la sentencia no se cumplió en esos términos, el largo episodio puso de manifiesto los mecanismos defensivos de la institución ante lo que significaba –ahora sí– una verdadera "interferencia en el sistema". Aun cuando el caso no tuvo mayor trascendencia pública siendo en general desestimado y hasta denostado por alguna parte de los artistas, tiene interés como puesta en cuestión por un lado de

la vulnerabilidad de los mecanismos de admisión y legitimación del arte dentro del sistema institucional, y por otro, como prueba de la reacción inmunológica de ese sistema.

En tal sentido, el director del espacio de Arte Contemporáneo, Fernando Sicco, parece confiar en que la gestión del EAC como institución del Estado deje lugar para la función transgresora y crítica del arte (incluso hacia sus propias instituciones): “en tanto los espacios oficiales no aspiren a ocupar los intersticios disponibles de manera totalitaria, es viable que parte de la resistencia cultural encuentre un legítimo espacio en estructuras estatales como la nuestra”.⁷⁰

Lo cierto es que la necesaria flexibilización de estos espacios debería admitir su propia negación institucional, para poder subsistir como ámbito democrático en el juego de tensiones litigiosas a que los somete el arte contemporáneo. Parecen necesarias esporádicas auto-negaciones de la soberbia y rigidez estructural para hacer visibles sus límites como instituciones del Estado, y su capacidad de absorber las controversias sin sucumbir en el intento.


Lo dicho no es algo ajeno a lo que ocurre con los programas y estructuras de los museos estatales. Hacer de los museos de arte un sitio de relectura contemporánea de las colecciones históricas, de crítica a las formas de legitimación instituidas, y de convocatoria de nuevos públicos donde poner a prueba la receptividad social de los lenguajes experimentales, es una empresa que necesita el respaldo fuerte de políticas culturales concertadas expresamente en ese sentido. No se trata, obviamente, de

pensar en un Estado rector de patrones culturales, sino en un Estado administrador y multiplicador de las opciones públicas para el acceso a la participación cultural, función que no es contradictoria con la desregulación de las formas de distribución de poderes y de legitimación de obra en el campo del arte contemporáneo.

El Estado tiene las llaves para provocar esta apertura, aprovechando la actual coyuntura favorable a una integración dinámica en los procesos de regionalización, pero fortaleciendo al mismo tiempo el papel del arte como instrumento de prácticas críticas e identitarias. Los concursos de proyectos como el caso de los Fondos Concursables impulsados desde el Ministerio de Educación y Cultura (antes, por el lapso de unos seis o siete años, había hecho algo similar la Intendencia de Montevideo) son un factor dinamizador del campo cultural, y artístico en particular, de indiscutible importancia. Los procesos de regionalización cultural, en cambio, están descuidados a nivel estatal, y eso quizás sea parte de los frenos internos que persisten en el ámbito (virtual) del Mercosur. Entre los años 1993 y 2007, se organizaron desde el Museo Blanes de la Intendencia de Montevideo varios Encuentros Regionales de Arte (ERA) que pretendieron, precisamente, abrir camino hacia espacios de reflexión sobre asuntos históricos, políticos y culturales comunes, en clave de producción artística, pero convocando simultáneamente a diversas disciplinas de las ciencias humanas para un debate teórico. Los espacios estatales tienen la posibilidad privilegiada de llevar adelante una política integracionista de perfil cultural con una matriz ética irreprochable, evadiendo la caída en eventos oportunistas, demagógicos, o meramente comerciales.

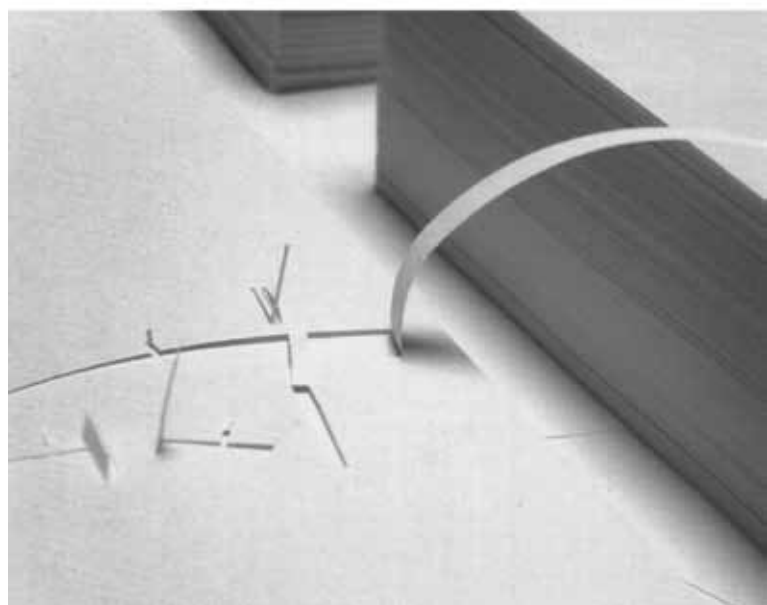
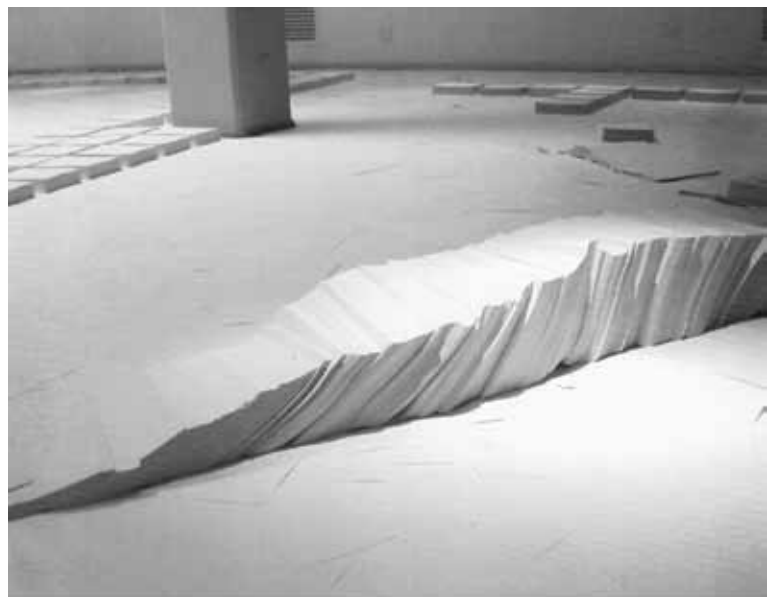
⁷⁰ Fernando Sicco, *El arte que hacemos y qué hacemos con el arte*. Espacio de Arte Contemporáneo 03, Montevideo 2012, p. 21.

El papel de esos espacios en la acogida, escenificación y puesta en debate de conflictos socio-culturales, es prácticamente privativo de ellos, ya que no pueden desempeñar ese rol las galerías de arte privadas ni los convencionales espacios alternativos de exhibición. En cambio, los espacios estatales están políticamente dotados para albergar las instancias de conflictividad social que la dialéctica identificación/diferenciación conlleva en el plano de la sociedad local, propiciando el potencial creativo y crítico del arte contemporáneo.⁷¹

El modelo tradicional de un arte en razón y servicio de *sociedades locales* está siendo cuestionado, en primer término, por nuevos tipos de vínculos generados a través de la red y de otras formas de comunicación desligadas de formatos geográficos, y, en segundo término, por un modelo cultural ubicuo, cuya mirada se sitúa en el centro imaginario de la clase media global. No obstante, el Estado no puede eludir la responsabilidad de crear las condiciones para un mejor desarrollo de la cultura y el arte locales, teniendo en cuenta que el artista contemporáneo es una suerte de membrana osmótica, que procesa los intercambios de tipo simbólico (y simbiótico) entre lo global y lo local. 

71 Un ejemplo de ello fue la exposición que realizó el artista argentino León Ferrari a los 83 años de edad en el espacio cultural Recoleta de Buenos Aires. En clave sarcástica ponía de manifiesto la complicidad de la Iglesia con la dictadura, construía una teoría terrenal del Infierno y del Juicio Final (explícitamente anti-testamentaria) que originó una convocatoria pública sin igual acompañada de duras polémicas periodísticas y de actos de vandalismo y agresión física llevada a cabo por grupos neonazis. A pesar de ello, el espacio mantuvo abierta la exhibición bajo la presión institucional de la Iglesia y de otros organismos que procuraron su cierre.

Marco Maggi
Construcciones & Demoliciones, 2003
Detalles de instalación. Centro Cultural de España.
Montevideo.



6

Reflexiones en el andén

La noción de *rumiación cultural*⁷² puede ofrecer una clave de aproximación útil para interpretar no solamente las contradictorias relaciones con la memoria social en buena parte del arte contemporáneo, sino las propias políticas desarrolladas por el Esta-

72 El término *rumiación* es utilizado en psicología, especialmente en terapia cognitiva, a partir de los trabajos de Julius Khul y Harold Zullow. Este último posee su tesis doctoral titulada *The Interactions of Rumination and Explanatory Style in Depression* (Universidad de Pennsylvania, 1984). Mucho más cerca de nosotros hay un antecedente de este término aplicado a vicios de la cultura uruguaya en la introducción de Carlos Real de Azúa a su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* (Universidad de la República, Montevideo, 1964, Tomo I, p. 52): “No sería difícil ir alineando textos desde la época de El Iniciador (1838) hasta la llamada promoción del ‘45, en los que los mismos dilemas del localismo y la universalidad, la originalidad y la imitación, la innovación y la tradición, son incesantemente *rumiados*”. Comentarios sobre el tema de la reiteración cíclica de un *mito heroico* y un *mito rastro* en la mitología de la nacionalidad uruguaya pueden encontrarse en Felipe Arocena: *Muerte y resurrección de Facundo Quiroga* (Trilce, Montevideo, 1996, pp. 139–147).

do respecto a éste durante las últimas décadas, así como ciertos vicios en la relación entre producción y recepción social de ese arte. La rumiación es un acto continuo de masticación, deglución, almacenaje y devolución, de manera tal que, cuando esto ocurre con los procesos culturales en una sociedad relativamente cerrada; cuando los fantasmas de momentos históricos colectivos –tanto celebratorios como traumáticos– regresan y se reciclan sin cesar, mezclándose el futuro deseado con el retorno de lo reprimido, posiblemente se instale una situación de freno a las transformaciones sociales y culturales que se expresa en la reiteración o en la parálisis.

En este marco puede pensarse que lo efímero, lo sin-lugar, lo desechable, transitorio y transformable, el nomadismo de los artistas y sus grupos, la auto-marginación, el parricidio respecto a magisterios respetables, son, entre otros, intentos orientados

en dirección contraria a lo que podríamos calificar como el estado de *rumiación cultural* predominante en el Uruguay durante la segunda mitad del siglo veinte. Sin embargo, esos son indicios, también, de una tendencia orientada a desestimar el “*stock* ideológico” y la acumulación cognitiva de la memoria, para aferrarse en cambio a las instancias fugitivas de un presentismo voraz propio de esta circunstancia que no crea temporalidad, sino que la consume.

La situación de crisis personal en algunos de los artistas más jóvenes cuyos síntomas aparecen a fines de los años noventa (explícita inestabilidad afectiva e intelectual en medio de una residual anomia social) puede considerarse parte de una crisis del estado de rumiación, vale decir, puede considerarse que la transitoriedad y la inestabilidad a nivel personal y grupal configuran intentos (inconscientes y posiblemente fallidos) de una ruptura con la estabilidad cíclica de la rumiación identitaria, que si bien venía de décadas atrás, continuó también después del período dictatorial. El artista Martín Vergés, refiriéndose a la actividad de Los Genuflexos, señalaba que sus integrantes “comparten una idea del campo del arte y de lo nuevo que es muy interesante: cuando creen en algo son muy entusiastas y tienen un rango de edad que los identifica con un estado de crisis”.⁷³

En el plano institucional, la secular existencia de una estructura de poder (jurados, críticos, directores de galerías, directores de museos, directores de divisiones culturales estatales, etc.) es la que reglamenta el juego y la que, por lo menos hasta fines del siglo veinte, no estuvo en condiciones de generar apertu-



Martín Vergés
Los Pinochets (fragmento), 2005
Pastel s/papel, m 1,46 x 0,74.

ras y debates encaminados a la autocrítica capaz de dar lugares de participación a los más jóvenes o más (potencialmente) transgresores.

En cuanto a la producción artística, el período postdictatorial trajo aparejado –con la hipocresía que encerraba la carencia de una profunda revisión autocrítica del período histórico recién vivido– un arte que no solamente no daba respuestas al trauma instalado, sino que asumía cierto mimetismo con el *pathos autoritario* anterior, acentuando rasgos infantilizantes (ciertos regodeos en la banalidad: la voluntaria inocuidad de los signos), en tanto podía tratarse, en este caso, de un regreso al imaginario de

⁷³ Jacqueline Lacasa, *La Hija Natural de JTG*, No. 5, Montevideo, 2004.

contención “fetal” propio del insilio y del acatamiento al *status quo*. La delectación con lo lúdico-kitsch, con el pastiche pretendidamente ingenuo, con la estética “blanda” del peluche, configuró en el fondo una opción estético-sexual neutral, andrógina, ante la cual hubo quienes reaccionaron festejándolo y otros que lo negaron argumentando la imposibilidad de que ese camino condujera a un “arte adulto”.

Este asunto, veinte años atrás, dio lugar a una breve polémica periodística en torno a la “infantilización” en el arte uruguayo y en torno a su contrapartida: la “gerontocracia” predominante en las instituciones legitimadoras del Estado. Luis Camnitzer sostenía entonces: “La infantilización [en el arte] es una afectación porque es una actitud inauténtica en el momento en que es adoptada. Es una forma de ser cursi o tilingo [...], gracias a la dictadura hemos convencido a la mayoría de que no crezca. Sólo así se explica que Lacalle pueda nombrar una comisión de septuagenarios para fijar estrategias acerca del arte de hoy”.⁷⁴

El problema no deriva sin embargo exclusivamente del legado cultural autoritario, ya que se trata de una “cursilería” que dialoga con el rango de sensibilidad propio del mercado, de la oferta diaria de imágenes y objetos, especialmente del mercado de imágenes publicitarias que modela prototipos en la gestión de identidades y banaliza toda formulación crítica. Precisamente, el subdiscurso que parece acompañar la discusión sobre el infantilismo artístico es el que asocia la adultez con la actitud crítica y la infancia con la pasividad autocomplaciente. Un evento que intentó poner en escena esta problemática, fue la exposición *Sobre gustos...* de 1999, curada

por Santiago Tavella y Clío Bugel, que discurrió en torno al “arte travesti” haciendo la apología del *kitsch* (“camp”, “cursi”) y de un modelo que iba más allá del pluralismo y el inclusivismo estético para proponer la simplificación ingenua del “todo vale” y de un arte destinado a “recrear la ilusión sin intención crítica”.⁷⁵

En el año 2000 se llevó a cabo en el Centro Cultural de España, una exposición que tenía por título *Identidad & Banalidad*. Más allá de que los textos del catálogo se esforzaran (sin convicción) por crear en torno a la palabra “banalidad”, un aura que la resignificara dentro de los procesos constitutivos de identidades adultas, lo que me interesa destacar aquí es precisamente la necesidad planteada dentro de la comunidad artística de realizar ese esfuerzo, la necesidad de llegar a un (quizás imposible) *concordatio* entre la banalidad del mundo cotidiano mirado tras el cristal de la mercancía, y la configuración de identidades críticas en productores de arte que supuestamente debían haber alcanzado madurez como sujetos políticos. La imposibilidad radica en el hecho de que ese sujeto político tiende a ser domesticado por el sistema y obligado a asumir la banalidad como parte de su ADN cultural. Aun cuando se pergeñen estrategias de inmunidad o resistencia, hay entre los jóvenes una dificultad de asumir estas estrategias por el hecho de que ellos ya llevan la marca de pertenecer a generaciones que se rebelaron contra el hipercriticismo histórico de la intelectualidad nacional, especialmente contra aquella que Ángel Rama calificó como “Generación crítica” (implicada en la crisis social, cultural y política de los años cincuenta y sesenta).

⁷⁵ Santiago Tavella, “Aprendiendo del mal gusto” (catálogo de la exposición).

⁷⁴ Brecha, Montevideo, 10 de enero de 1992.

El estado de rumiación implica el regreso permanente del pasado de manera impositiva y no deliberativa, adquiriendo formas diversas que van desde la actitud nostálgica –respecto a momentos idílicos de nuestra historia– hasta la actitud defensiva frente al retorno de lo reprimido –respecto a momentos desgarradores de la vida colectiva– pasando por la actitud de rechazo hacia esa suerte de superyó cultural hipercrítico que nos legara la generación del 45, y cuya rumiación histórica ha dado lugar a obsesivos actos de parricidio (sin importantes consecuencias) por lo menos en los últimos treinta años. Casi diez años atrás, en una encuesta realizada en torno a la situación local del arte, Enrique Aguerre observaba la existencia de “una producción continua e irritante de escaso valor simbólico”, Álvarez Cozzi la calificaba como “amortiguada y previsible” y Santiago Tavella sostenía que, “como cuerpo social, lo único que hacemos con el hipercriticismo es un franeleo, el memorial de un mito hoy impracticado”.⁷⁶

Muchos artistas contemporáneos, aun actuando desde una mirada irónica respecto a los mitos del país igual a sí mismo, han parodiado o acariciado la nostalgia, desembocando en nuevas poéticas del retorno que hasta cierto punto reafirman ese estado general de *rumiación cultural*, pero también lo resignifican, abriendo espacios y estímulos para la reconstitución crítica de otras identidades colectivas.

En una entrevista realizada en el año 2009,⁷⁷ Ernesto Vila plantea la noción de *páramo* como espacio

76 Jacqueline Lacasa, *La Hija Natural de JTG*, N° 3, Montevideo, 2004.

77 Clío E. Bugel, *Páramo beach / Conversaciones con Ernesto Vila*. Editafac-Hum, Montevideo, 2009.

para la producción de arte en el momento actual. Un espacio desierto, sin referencias, aunque desertificado por voluntad del artista, quien pone en ejercicio de ese modo su propia rumiación existencial: la vivencia de la cárcel, la vivencia del exilio, la vivencia recurrente de estar exigido a empezar de cero, retornan esporádicamente de manera imperativa y reorientan el rumbo de las investigaciones estéticas personales desde ese vacío original. Esta experiencia netamente subjetiva tiene, sin embargo, ciertas connotaciones que no son ajenas al metabolismo del arte en el cuerpo social durante las últimas décadas. Vila invoca al *páramo* como una herramienta de autoconstrucción, convencido de que ha llegado el tiempo de una crítica selectiva del pasado si es que se le toma como referencia modélica para el presente. El páramo no sería el dismantelamiento de la memoria, sino la puesta entre paréntesis de algunos de sus tópicos, a efectos de lograr un tiempo y un espacio lo suficientemente despojados como para comenzar de nuevo o, diciéndolo en otros términos, para poner a la memoria *en obra*. “Con relación al arte –dice Vila– encontré que mi experiencia y la de mi generación se habían sustentado en testimonios y conceptos, ideologías y filosofías, acuñadas demasiado lejos de nosotros y en cuya construcción no habíamos participado. Entonces consideré que no correspondía seguir alimentándose de todo eso. Me pareció que habíamos estado robando generación tras generación en contenedores de basura ajenos, y que nosotros ni siquiera abíamos producido nuestra propia basura”.⁷⁸ Esta afirmación introduce nuevos elementos justificativos del *páramo* en tanto (des)construcción auxiliar para las prácticas artísticas, puesto que ya no se basa

78 Clío E. Bugel, ob. cit. p. 21 y 22.

en la experiencia personal de la cárcel y el exilio, sino que compromete a toda la comunidad cultural involucrada en esa rapiña histórica. Es aquí donde Vila se suelta en parte de la experiencia personal del encierro, para reconocerse como constructor de identidad y memoria generativa. En ese punto el “viejo Vila” entra en contacto con la juventud de aquellos artistas que, de alguna manera, han sido (o han deseado ser, o desean ser) partícipes del parricidio cultural de finales del siglo veinte. Ellos ven en Vila, sobre todo, el entramado de una ética incorruptible, que resulta insostenible para generaciones que hoy ya no pueden decidir sobre sí mismos, acosados por valores impuestos desde la lógica (diluida y diluyente) de los mercados, mientras la rapiña continúa más intensa que nunca, ahora en el marco del nuevo orden global y de los nuevos facilismos que otorga el denominado “arte contemporáneo”.

Sin embargo, a la par de los facilismos, el arte tiene hoy la posibilidad de ejercer, sin abandonar su dimensión poética, una crítica *per se* al propio sistema capitalista en el que se encuentra involucrado, estimulando la reflexión, pero sobre todo despertando la duda y poniendo en obra la búsqueda de nuevos sentidos para la vida en común; más aún en nuestras sociedades periféricas enfrentadas a la lógica altagargante del individualismo acrítico y de la cultura conformista promovida por el capital financiero internacional, y por el militarismo globalizado. La memoria incorporada a un presente activo y metabolizada a través del arte tiene la posibilidad histórica y el imperativo moral de fecundar el presente, de garantizar la productividad de memorias futuras. Vale decir, tiene la posibilidad de forjar –lo cual no significa que siempre lo haga– una continuidad temporal

imaginaria que hilvana presentes fragmentados, que otorga sentido a un *ahora* permanentemente descartable, fungible, consumido en forma de *zapping*. Esa posibilidad, que es una potestad del arte contemporáneo, constituye uno de los principales argumentos de su *razón crítica* y de su *razón utópica*.

Como fue dicho antes, en varios artistas uruguayos el asunto de la memoria ha tendido a socializarse desde un formato fuertemente autobiográfico, pero recientemente, a diferencia de los años noventa, la autobiografía ha tendido a contextualizarse en la explicitación del trauma colectivo. Tal el caso, por ejemplo, de Tamara Cubas con su serie de instalaciones, videos y coreografía vertida sobre la peripecia política y humana de su propio entorno familiar, o el caso de Federico Arnaud cuando instala dentro de una celda carcelaria un video acerca de su padre asesinado (“Retro 0”).

También es cierto que los artistas han acompañado un proceso cultural y político, que ya lleva unos diez años, de lenta salida del letargo rumiante, y han desplazado el eje obsesivo memoria-identidad hacia un campo de investigaciones que se inclina hacia las ciencias humanas. El problema de género, por ejemplo, ha sido abordado de diversas maneras al tiempo que fue constituyendo cada vez más una cuestión social de conflictiva vigencia. Aparece, por ejemplo, en la investigación de corte sociológico que realiza Paula Delgado sobre la masculinidad (*Cómo sos tan lindo* 2005-10), o en la obra “La uruguayaya” (2009) de Jaqueline Lacasa, en la que las alusiones a Juan Manuel Blanes se traducen en un estudio psicoiconológico de la feminidad. Pero ese pensamiento metodológico y proyectual se ha extendido considerablemente, y aparece además en obras de otra ín-

dole como es el caso de Sebastián Alonso y Martín Craciun⁷⁹, para quienes la palabra “proyecto” es el punto de partida de una exploración de las relaciones conflictivas entre pensamiento, lenguaje e institución en las prácticas artísticas; el caso también del colectivo “Traspuesto de un estudio para un retrato común” (Francisco Tomsich, Guillermo Stoll, Martín Vergés y otros) que en el último quinquenio viene ejerciendo prácticas expedicionarias para investigar las relaciones entre lugar geográfico y creación de conocimiento sensible, mediante el expediente del dibujo; o el caso de Alejandro Turell, que incorpora en sus obras el discurso gráfico de las ciencias naturales, para nombrar solamente algunos ejemplos dentro de un amplio espectro etario.

La importancia que han cobrado la exploración y el pensamiento crítico en la deriva experimental de las artes visuales requiere, por parte del Estado, reforzar los agentes de investigación, de formación teórica y de producción de obra, tanto como lo ha venido haciendo con los espacios de exhibición. Se ha multiplicado la actividad museística sin la contrapartida

necesaria de una seria formación profesional como la que esa actividad requiere, y se ha delegado exclusivamente en el IENBA (la escuela universitaria de arte) todo lo concerniente al problema de una pedagogía en torno al pensamiento, y la producción de arte en este momento.

Por otra parte, el acelerado proceso de cambios históricos (tecnológicos, políticos, sociales) y la inyección eufórica que pretende imprimir a la existencia el insaciable deseo de consumo en el régimen de la mercancía, está produciendo, como contrapartida, una melancolía colectiva tendiente al escepticismo político, antropológico y epistemológico, resistida espasmódicamente en las prácticas artísticas por un presentismo atemporal, acrítico.⁸⁰ El arte no solamente es un testigo, es un productor de sentido (y de crítica del sentido) ante la amenaza del vacío existencial, aunque hoy está obligado a operar en un espacio de simbolización sin horizonte utópico, cada vez más inocuo y restringido, por más que casi diariamente crezcan y se multipliquen los espacios físicos de exhibición.



79 Entre el 2004 y 2009, el colectivo [alonso + craciun] ha “procurado establecer relaciones con instituciones públicas de la cultura, con instituciones educativas de diferente orden, con emprendimientos de acción cultural y políticas autónomas, con ciudadanos que formulan actuaciones sobre los espacios comunes a la ciudad, con artistas cuyo pensamiento crítico dialoga desde lo conflictivo e inconformista, y con otros absolutamente indiferentes a los ritmos diarios [...]”. (www.alonso+craciun.net).

80 Puede llegar a pensarse, incluso, que la obsesión por el “proyecto” que ha cundido en la colectividad artística viene a reemplazar, en el inconsciente simbólico de esa colectividad, la ausencia real de proyectos de mundo, cuando la globalización económica y militar ha demostrado producir la fragmentación y aniquilación de todo proyecto alternativo.

Bibliografía sumaria

- ACHUGAR, Hugo, *Esta memoria no es una pipa. Cuatro ejercicios sobre memoria, imaginación y arte* en Catálogo de la exposición **El Ejercicio de la Memoria**, Intendencia de Montevideo, 2001, pp. 22–37.
- AGUERRE, Enrique, *La condición video* en **La condición video, 25 años de videoarte en el Uruguay**, Centro Cultural de España, Montevideo, 2007, pp. 13–28.
- BUGEL, Clío, **Páramo beach / Conversaciones con Ernesto Vila**, Edifac–Hum, Montevideo, 2009.
- CAMNITZER, Luis, **Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano**, Edit. Hum–CCE–CCEBA, Montevideo, 2008.
- DI MAGGIO, Nelson, *Video y gráfica digital en Uruguay* en Catálogo **Interfaces**, Instituto Goethe de Montevideo, Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi, 2001, p. 5.
- FLÓ, Juan, PELUFFO LINARI, Gabriel, **Arte contemporáneo, los sentidos encontrados (una polémica en Brecha)**, Brecha, Montevideo, 2007.
- GRAU, María Eugenia, *Arte en Uruguay hoy*, en Catálogo de la exposición **Arte en Uruguay** organizada por Secretaría del País Anfitrión de la Reunión Anual de Asambleas de Gobernadores del BID–CII, Montevideo, 2012, pp. 13–16.
- HABER, Alicia, *Bienvenida la experimentación: artistas uruguayos en la era digital*, en Catálogo **Interfaces**, Instituto Goethe de Montevideo, Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi, 2001, pp. 7–13.
- *Diálogos*, en Catálogo de exposición organizada por la Comisión de Amigos del Museo Zorrilla, Museo Juan Zorrilla de San Martín, Montevideo, 2001, pp. 9–14.
- KALENBERG, Ángel, **Arte Uruguayo y Otros**, Galería Latina, Montevideo, 1990.
- *Imágenes de un arte joven en Arte Contemporáneo en el Uruguay*, Instituto de Relaciones Culturales con el Exterior de Stuttgart–Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo, s/f.
- LACASA, Jacqueline. (compil.), **Palimpsestos. Escritos sobre arte contemporáneo uruguayo 1960–2006**, Cuadernos de Arte Contemporáneo, Montevideo, 2006.
- *El arte contemporáneo uruguayo como territorio de deseo* en **Arte Contemporáneo uruguayo**, Colección Compañía de Oriente, Catálogo, Montevideo, 2009, pp. 27–29.
- LARROCA, Oscar, **La suspensión del tiempo. Acerca de la filosofía de Manuel Espínola Gómez**, Cisplatina, Montevideo, 2007.
- PADÍN, Clemente, **De la representación a la acción**, Al Margen, Buenos Aires, 2010.
- PELUFFO LINARI, Gabriel, *Uruguay post-dictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo*, en Caetano, Gerardo, (compil.), **20 años de democracia 1985–2005**, Santillana, Montevideo, 2005.
- POLLER DE VIANA, Amalia, “Panorama actual de las artes plásticas”, *Revista Nacional* N° 236, Montevideo, diciembre de 1986, pp. 114 – 158.
- PORZECANSKI, Teresa, *El efecto revulsivo del arte sobre la memoria*, en Catálogo de la exposición **El Ejercicio de la Memoria**. Intendencia de Montevideo. 2001, pp. 13–20.
- SICCO, Fernando, **El arte que hacemos y qué hacemos con el arte EAC 03**, Espacio de Arte Contemporáneo, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2012, pp. 17–25.

TABARES, Gustavo, *Sobre coleccionismo, mercado y arte uruguayo*, **Arte Contemporáneo uruguayo**, Colección Compañía de Oriente, Catálogo, Montevideo, 2009, pp. 39–51.

TISCORNIA, Ana, **Avatares del imaginario visual: entre la utopía y la identidad fragmentada**, Distrito Cu4tro, Madrid, 2007, pp. 1–40.

TOMSICH, Francisco, *Aproximaciones a mi generación a través de la crítica institucional (Fragmentos de una entrevista colectiva)* en **EAC 03**, Espacio de Arte Contemporáneo, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2012, pp. 93–98.

TORRES, Alfredo, *Sembrando la memoria*, en Catálogo de la exposición **El Ejercicio de la Memoria**, Intendencia de Montevideo. 2001, pp. 3–11.



Jorge Sosa Campiglia
Retrato de Espínola Gómez, 2001.
Alto Lizo m 1,70 x 1,50



Ernesto Vila
Retrato de Alfredo de Simone, 1990.
Pigmentos y papel m 1,10 x 0,85.



- Cuántos y cómo somos** / Juan José Calvo e Ignacio Pardo
- Mujeres** / Mónica Cardoso
- Letras** / Alfredo Alzugarat
- Movimientos sociales** / Rodolfo Porrini
- Música** / Rubén Olivera y Coriún Aharonián
- Fútbol y otros deportes** / Ricardo Piñeyrúa
- **Artes visuales** / Gabriel Peluffo
- Uruguay en el mundo actual** / Gabriel Oddone
- Costas** / Daniel Conde
- Ciencia y tecnología** / Judith Sutz
- Carnaval y otras fiestas** / Milita Alfaro y Antonio di Candia
- Migraciones** / Adela Pellegrino
- Cine y medios masivos** / Rosalba Oxandabarat y Gabriel Kaplún
- Vivienda** / Jack Couriel y Jorge Menéndez
- Turismo** / Carlos Peña
- Mundos rurales** / María Inés Moraes
- Salud** / Miguel Fernández Galeano y Wilson Benia
- Educación** / Gerardo Caetano y Gustavo De Armas
- Teatro y danza** / Roger Mirza y Silvana Silveira
- Iguales y diferentes** / Wanda Cabella y Mathías Nathan
- El agro** / Eduardo Errea y Gonzalo Souto
- Industria** / Raúl Jacob
- Sociedad urbana** / Fernando Filgueira y Fernando Errandonea
- Derechos Humanos** / Fernando Ordoñez

