

aica-paraguay | revista de arte-cultura

aicapy  
02 | 03

FONDO  
NACIONAL DE  
LA CULTURA  
PARAGUAY  
**fondéc**

**aica-py | revista de arte - cultura | 2/3**

Asociación Internacional de Críticos de Arte

Capítulo Paraguay

**AICA-PY revista de arte | cultura**

Publicación de Asociación Internacional de Críticos de Arte – Capítulo Paraguay  
Año 2 – Número 2/3 | Diciembre 2009 - Enero 2010 | Asunción | Paraguay

EDITORIA: Adriana Almada

FONDEC (Fondo Nacional de la Cultura y las Artes)

Consejo Directivo

Presidente: Ticio Escobar

Miembros: Graciela Abbate - Elizabeth Vinader

Gilberto Rivarola - Jorge Garbett

Directora Ejecutiva (interina): Yovanna Echaury

AICA-PY (Asociación Internacional de Críticos de Arte – Capítulo Paraguay)

Consejo Directivo

Adriana Almada (presidenta) - Alban Martínez Gueyraud (secretario general)

Luly Codas (tesorera) - Ticio Escobar - Miguel Ángel Fernández

Oswaldo González Real - Fernando Moure - Enio Quevedo

Javier Rodríguez Alcalá - Jesús Ruiz Nestosa

Ramiro Domínguez (miembro honorario)

FONDEC Sector Cultural - Banco Central - Fed. Rusa y Sto. Marecos - Asunción

Tel. (595 - 21) 662732 - 662736 / E-mail: fondec@rieder.net.py

AICA-PY Capitán Nudelmann 350 – Asunción

Tel. (595 - 21) 283266 / 612972 / E-mail: aica-py@click.com.py

Nota editorial, 5

**análisis**

El papel del comisario [curador] en las exposiciones internacionales, 8

JACQUES LEENHARDT

Paraguay. *Arte Nuevo* y la reinención del j(f)uego, 31

JAVIER RODRÍGUEZ ALCALÁ

**eventos**

El Límite / Trienal de Chile 2009, 58

TICIO ESCOBAR

X Bienal de Cuenca

Intersecciones: memoria, realidad y nuevos tiempos, 115

ADRIANA ALMADA

## **panorama**

El arte del cine paraguayo en diez tiempos.  
Selección y últimas noticias (1987-2009), 127  
FERNANDO MOURE

## **artista[s]**

La mano en la tierra / El arte de Josefina Plá, 150  
MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ

Apuntes sobre la obra de Fernando Grillon, 158  
LULY CODAS

Retratos de existencia / Entrevista a Jean-Marc Tingaud  
y una reflexión sobre la fotografía artística, 165  
ALBAN MARTÍNEZ GUEYRAUD

## **crónica**

Carta de Colonia / Postdata: 50 años de arte, 189  
FERNANDO MOURE

La Asociación Internacional de Críticos de Arte – Capítulo Paraguay presenta un nuevo número de *AICA-PY revista de arte-cultura*. Tal como en la edición anterior, los textos (ensayos, artículos, entrevistas y comentarios) han sido organizados en apartados cuyos límites no son precisos, ya que los aspectos abordados en ellos cruzan sus esferas de interés y contenido.

Continuando con la idea de invitar en cada edición a un crítico extranjero, iniciamos este número con el pensador francés Jacques Leenhardt, quien escribe sobre un tema que sigue siendo motivo de debate: el rol del curador. Ubicado en el apartado denominado *Análisis*, este ensayo examina los variados perfiles y funciones que hoy asume el comisario de exposiciones internacionales. En esta misma sección presentamos un análisis de Javier Rodríguez Alcalá sobre las condiciones de aparición del movimiento *Arte Nuevo*,

en Paraguay en una lectura que propicia una revisión de contexto, sus alcances y repercusiones.

Dos eventos artísticos internacionales son abordados en este número. Un texto de Ticio Escobar presenta el andamiaje conceptual que sostuvo a la Trienal de Chile 2009, de la que fue curador general, al tiempo que ofrece información sumaria sobre este proyecto artístico de gran envergadura que se desarrolló a lo largo de todo el territorio chileno en el lapso de un año y medio. En la misma sección, una mirada veloz sobre la décima edición de la Bienal Internacional de Cuenca (Ecuador) permite relevar los ítems de interés de un encuentro que ya tiene casi un cuarto de siglo de existencia y cuyas premisas de convocatoria y organización están en necesidad de permanente adaptación a las nuevas situaciones de producción, circulación y presentación de obras. En el marco del encuentro, el artículo pone énfasis en las propuestas enviadas desde el Paraguay.

En la sección *Panoramas*, Fernando Moure expone sobre el cine paraguayo, en una mirada que abarca la última década de una producción audiovisual densa y plural que ha obtenido logros importantes a nivel nacional e internacional. Su presencia en Cannes, y más recientemente en la Berlinale, así lo demuestran.

El apartado *Artista(s)* presenta un texto sobre la cerámica de Josefina Plá, escrito por Miguel Ángel Fernández, quien fuera cercano colaborador suyo y es gran conocedor de su producción como artista, poeta y crítica. Esta sección incluye un comentario de Luly Cudas sobre la pintura de Fernando Grillon, enmarcada en las experimentaciones de vanguardia practicadas en el Paraguay de los años 60. En este mismo apartado publicamos una entrevista de Alban Martínez Gueyraud a Jean-Marc Tingaud, reconocido fotógrafo francés que expuso en Asunción. La misma está precedida por una reflexión sobre la fotografía artística y sus varias formas de cuestionamiento a la representación.

Finalmente, bajo el rótulo *Crónicas*, cierra la edición un artículo de Fernando Moure sobre la vida cultural de Colonia, ciudad alemana en la que el crítico reside actualmente.

La Asociación Internacional de Críticos de Arte - Capítulo Paraguay agradece al Fondo Nacional de la Cultura y las Artes su apoyo para la publicación de este nuevo número, con el cual espera contribuir a los esfuerzos que ya se realizan en el país en torno a la crítica y la teoría del arte, al tiempo que estimular el registro, la documentación y el diálogo sobre la producción artística en el Paraguay, tanto histórica como reciente.

LA EDITORA



## El papel del comisario [curador] en las exposiciones internacionales

JACQUES LEENHARDT\*

En las últimas dos décadas la noción de exposición internacional ha cambiado profundamente. Las bienales, con la excepción de Venecia, han reiterado este cambio, abandonando la práctica de las representaciones nacionales. Este abandono indica la desaparición de la nación como centro de referencia, incluso del Estado dentro de esas naciones, perdiendo así su autonomía en relación a los poderes transnacionales de la globalización.

La cuestión de las identidades, que no son necesariamente nacionales pero que han tomado cada vez más una dimensión cultural, no desaparece. Al contrario, se puede llegar a decir que se fortalece al mismo tiempo que, a su vez, debilita los marcos de referencia nacionales. Es el caso de las identidades indígenas de Norte y Sudamérica, las “na-

\* Director de Estudios de l' École de Hautes Études en Sciences Sociales (París).  
Editor. Crítico de arte. Presidente de honor de AICA Internacional.

cionalidades” en España y todos los conjuntos que agrupan tradiciones culturales llamadas minoritarias, que no se conforman ya con el estatus de minorías, siempre más o menos marginalizadas u oprimidas. El aumento de las identidades religiosas se perfila sobre este fondo de reivindicaciones y amenaza con plantear nuevos problemas a las identidades nacionales. Bajo la lógica de este movimiento, hemos sido testigos en los últimos años de la multiplicación de los encargos a curadores que no pertenecen necesariamente a la misma nación que los artistas que presentan.

El caso de Francia en la última Bienal de Venecia<sup>1</sup> también hace parte de este movimiento: un país que en el campo de la cultura está tan vigorosamente apoyado en la capacidad y en el poder de escoger sus estructuras estatales, ha tomado la decisión de dar al artista expuesto la responsabilidad de escoger su “comisario”. Así pues, la obra de Sophie Calle fue presentada en el pabellón francés por Daniel Buren, un artista escogido como curador por la artista expuesta.

Este desprendimiento del poder del Estado, que evidentemente nunca es total y no representa más que una tendencia que es preciso interrogar, tiende a modificar la orientación de las grandes exposiciones. Investido con una misión que no se limita, o no se refiere, directamente al marco nacional,

---

1. El autor hace referencia a la edición 2007. (Nota de la editora).

el comisario es empujado hoy a abrir su problemática y a privilegiar temáticas transversales y transculturales.

Un buen ejemplo es el de la Bienal de São Paulo, que en 1998 se había planteado bajo el tema de la *antropofagia*. Este tema ofrecía una excelente manera de sobrepasar el marco nacional, privilegiando un elemento de la vida cultural nacional simbolizado por el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928. Sería excesivo hablar del *Manifiesto antropófago* como una manifestación propiamente nacional, en la medida en que el movimiento modernista, inaugurado por las *Jornadas del arte moderno* de 1922 en São Paulo, presenta aspectos propiamente paulistas, es decir, regionales.

Pero, en todo caso, se trataba de un elemento que -desde entonces- se ha integrado en la cultura nacional que, ya en la época de su formulación, abría una reflexión más general sobre la trans-nacionalidad en el campo del arte y de la cultura. La elección de este tema permitía sobrepasar hábilmente la problemática local, dándole un lugar en el marco de las interrogaciones sobre la globalización. Además, el tema de la *antropofagia* permitía abrir una línea de reflexión de carácter antropológico, apoyándose en artistas pertenecientes a épocas diversas, desde la primera dinámica globalizadora del siglo XVI, que marcó el encuentro violento entre los conquistadores ibéricos y los pueblos autóctonos de Sudamérica.

Esta propuesta, tanto en términos de situaciones culturales como de períodos temporales, permitía la revisión crítica de un mito que se desarrolló durante cuatro siglos en el mundo occidental: el de la antropofagia de los pueblos llamados primitivos, que numerosas teorías antropológicas han argumentado después de diversas maneras. Gracias a este tema, a partir del libro de Hans Staden, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América*, aparecido en Marburg en 1557, la Bienal se proveía de los medios para analizar cómo habían sido pensadas y figuradas las relaciones entre civilizaciones nacidas del encuentro conflictivo entre el occidente cristiano del Renacimiento y las otras civilizaciones.

La elección hecha por esta Bienal, a partir del proyecto que Paulo Herkenhoff le había impuesto, designa exactamente uno de los aspectos fundamentales de lo que se podría llamar “el lugar del curador”. Este último encuentra su lugar en el punto de tensión entre una *problemática local*, necesaria para que un público próximo encuentre interés en la manifestación, y una *problemática global* que se abre hacia otros públicos, sobre todo hacia el público especializado y la crítica de arte que hoy en día no tienen más alternativa que estar abiertos a un espacio artístico globalizado.

En la situación contemporánea, el papel del curador consiste, por tanto, en interrogarse sobre las cuestiones susceptibles de interesar a este tipo de públicos claramente distintos. Es de ahí que surge la pregunta: ¿qué es lo que hace que en un momento determinado ciertos temas sean susceptibles de convertirse en objeto de discursos para públicos cuyo horizonte es, de repente, mundial? Dicho de otra forma: la dinámica interna en el mundo de la cultura, hoy en día globalizada, construye las condiciones de legitimidad de ciertos temas que se vuelven así *enunciables, perceptibles* y, por lo tanto, exhibibles.

Esta “construcción” o “elaboración” de aquello que puede interesar es el resultado de un proceso de selección en el plano internacional. El curador evidentemente no está solo en este asunto y sus elecciones constituyen no tanto una decisión individual, sino más bien la formulación adecuada de un interés compartido por varios y susceptible, además, de ser ilustrado de diversas maneras.

Así, pues, es preciso partir de nuevo desde la circulación planetaria del sentido, de sus instancias de maduración y del proceso de legitimación en sí mismo, cuyo objeto son estas ideas; una circulación en la que intervienen actores como los coleccionistas, las fundaciones, las instituciones museales y, finalmente, también los críticos de arte. Sin embargo, estos

diferentes actores del mundo del arte no están excluidos de las preocupaciones más generales de la sociedad. Al contrario, son ellos, en definitiva, quienes a través de este proceso muy complejo, por su mediación, dan forma a estas interrogaciones compartidas pero que permanecen secretas.

**El lugar del curador.** Tocamos aquí la cuestión delicada del rol que asumen las instituciones en la formación de estas problemáticas, tanto artísticas como relativas a la sociedad.

¿Cuál es su papel, y por lo tanto el del curador, su lugar, frente o al lado de los artistas? Para aproximarse a esta pregunta es conveniente estar atento a la profunda transformación, que se ha llevado a cabo a lo largo del siglo XX, de la idea según la cual los artistas están hechos por su actividad y, por lo tanto, por sus obras. El primer signo de esta transformación ha sido la ruptura que Marcel Duchamp impuso a su carrera artística. Célebre primero como un talentoso representante del post-impresionismo, Duchamp se despidió de la pintura y de su lado puramente visual, retiniano, para afirmar otra dimensión del trabajo artístico: la reflexión, la *actitud* mental del artista frente a su trabajo. Picasso había dicho: “Lo que cuenta no es lo que el artista hace, sino lo que es”. Duchamp irá más allá: “La actitud del artista cuenta más que su arte”.

La importancia de la actitud, proclamada por los dos artistas quizás más emblemáticos de la evolución del arte en el siglo XX, tendrá consecuencias también importantes sobre la idea de exposición y sobre el papel del curador.

**Cuando las actitudes se vuelven forma.** Tomando únicamente la referencia más habitual para evocar este fenómeno, recordaré la famosa frase de Harald Szeemann que dio título a su exposición en el Museo de Bellas Artes de Berna en 1969: *Cuando las actitudes se vuelven forma*. Anteponiendo la noción de *actitudes* introducida por Duchamp, Szeemann señala que el artista contemporáneo hace más que producir *objetos*, pinturas, esculturas o instalaciones. Su *actitud* de artista tiene la misma importancia que el objeto mismo. No sabríamos así separar el *producto* de la *producción*, concebida en sí misma como un gesto, una *actitud*. A partir de esta constatación, Szeemann modificó su manera de organizar sus proyectos y se rodeó muy directamente de artistas en la realización de sus exposiciones.

Al utilizar la palabra *actitud*, Szeemann hacía surgir un sentido bien particular del concepto de *intencionalidad*, tal y como la fenomenología lo había definido. De la misma manera que en la teoría psicológica de la Gestalt, cuya huella puede ser encontrada en la noción de *forma* utilizada por

Szeemann, la fenomenología husserliana y posteriormente la de Merleau-Ponty acentúan el hecho de que el significado no se desprende ni del sujeto psicológico solo, ni del objeto del mundo solo: todo significado nace de la relación que se establece entre ellos y sólo esta relación es portadora de significado. La noción de *intencionalidad* en Husserl denomina el hecho de que la conciencia no existe sino en la medida en que es conciencia de algo. Ésta toma consistencia en su relación con los objetos, se construye en el acto mismo por medio del cual construye sus objetos, que a su vez la construyen como resultado de esta interacción. Por consiguiente, todo gesto, ya sea práctico o de conciencia, es el resultado de una constitución, de una construcción, y su sentido se revela (emerge, surge) en el proceso de su advenimiento. Vemos bien las implicaciones de esta postura filosófica, propiamente epistemológica en el dominio del arte. No hay un significado de la obra que no se remita a su constitución. La elaboración mental y sensitiva, para utilizar otro término, hace parte de la obra misma, que por otro lado no sabríamos considerar simplemente como un objeto acabado. Es a partir de ahí que Szeemann decidió que su papel de curador implicaba, en adelante, trabajar en la elaboración de sus exposiciones, no sólo con obras, con objetos de arte, sino con los artistas que los habían producido.



El artista, la obra y el público. Sin embargo, no sabríamos limitar esta transformación sólo a la relación artista/obra. Más ampliamente, la atención dada a las “actitudes” llevaba a incluir el objeto de arte y su exposición en un sistema complejo de relaciones nuevas con su o sus público/s. Porque si la *actitud* del artista se vuelve *forma*, que aquella haga parte en sí misma de la obra implica que adquiere una función significativa, no sólo en su relación con el artista, sino también en todas las relaciones que es llevada a establecer con sus públicos. Duchamp lo formuló de manera devastadora al decir: “Son los observadores quienes hacen el cuadro”.

El objeto no significa solo, es todo el dispositivo de la exposición que tiene sentido y así los actores de esta escena experimental, que es la exposición, reciben una nueva definición: el artista ya no es *creador*, propone una actitud; la obra ya no es un objeto de arte rodeado de su aura sino, como lo sugería Duchamp, un *objeto dardo*, un objeto que apunta, que toca a los observadores. Y el público mismo de observadores no es ya un simple espectador pasivo, es activo y, en su experiencia de la exposición, construye un sentido a partir de lo que se le propone. Él también se define por las *actitudes* y estas *actitudes* informan al objeto producido, le dan una forma en el sistema de relaciones que se establece en la exposición.

Sería interesante sondear, aunque no tendré tiempo de hacerlo aquí, el hecho de que Marcel Duchamp, quien propone esta nueva manera de considerar el objeto de arte, sea también el primer *curador* de un museo de arte contemporáneo. Él creará, con Katherine Dreier, la colección de la *Société Anonyme, Musée d'art moderne :1920* (Sociedad Anónima, Museo de arte moderno: 1920) de la que será responsable durante casi treinta años. Al mismo tiempo, y no puede ser una casualidad, Duchamp será también el primer artista, aunque no el último, en dar a su obra la forma misma de museo, al crear la *Boîte en valise* (Caja en maleta, 1935-1941), un museo portátil de su propia obra.

**Artistas y curadores.** La concepción contemporánea del objeto de arte, que depende de lo que llamaré con Rancière el *régimen estético del arte*, cuyas manifestaciones públicas son las exposiciones, estará en la base del debate, a veces violento, entre artistas y curadores. Ciertos curadores reivindican el estatus de *autor* de su exposición, se les ha acusado de tomarse por artistas, en detrimento de los artistas. Así, apareció una nueva competencia entre los artistas y los organizadores de exposiciones.

No obstante, al mismo tiempo, y esto tampoco puede ser una coincidencia, artistas célebres y cada vez más numero-

sos son llamados a tomar el papel de curadores de exposiciones. En este momento es el caso de Rebbeca Horn, que ha montado en el castillo Sacrow, en Postdam, una exposición colectiva con el título *El castillo ebrio*, en referencia al *Barco ebrio* de Rimbaud.

Es también el caso de Daniel Buren, como lo he dicho antes, que se ha expresado recientemente, como artista y curador a la vez, sobre esta cuestión de la competencia entre el artista y el curador. Su posición parece clara: “Me parece muy peligrosa esta actitud de los curadores. Hagamos un paréntesis léxico: la lengua francesa utilizaba tradicionalmente el término *commissaire* (comisario, como en España), alguien encargado de una comisión; pero con la tendencia actual que priva a las instituciones de una parte de su poder en beneficio precisamente de estos organizadores de exposición, ha aparecido el término de curador que valoriza mejor la relación entre el organizador de exposición y las obras de los artistas.

Así pues, a mí me parece muy peligrosa esta actitud de los comisarios que se toman por artistas o, como algunos lo han escrito, por autores.” Y Buren concluye: “Ahora bien, en mi sentido, si soy invitado a una exposición colectiva, soy yo y los otros artistas seleccionados los que hacemos la exposición, los que la definimos con nuestros trabajos.

[...] La idea del que hace una exposición no debe suprimir a las obras”<sup>2</sup>.

La complejidad de esta situación aparece muy claramente en esta toma de posición. Una ambigüedad ronda por todo este debate y gira en torno a la pregunta “¿quién hace la exposición?”. Pero vemos bien que en la situación de Buren, una vez son los artistas quienes hacen la exposición y otra vez es el curador el que la hace. La conclusión evidente es que hay dos maneras de comprender y de describir lo que significa “hacer una exposición”. En su explicación, Buren desplaza insensiblemente el debate precisando “la idea del que hace una exposición no debe primar sobre las obras”. En esta afirmación aparece claramente que del lado del curador hay una “idea” y del lado de los artistas, “obras”. Y todos sabemos que una obra de arte no es una idea, y menos aun un concepto. No debería, pues, haber contradicción entre esos dos términos, y tampoco entre estas dos actividades. El artista produce obras y el curador ideas o conceptos, como la crítica de arte. No es una cuestión de competencia entre dos actores situados en el mismo plano, sino de la diferencia de planos en los que se desarrollan dos actividades distintas. Así pues, normalmente no debería haber conflicto. El asunto no debería surgir de una lucha

---

2. *Libération*, 21-22 de julio de 2007.

de poderes sino solamente de la capacidad, por parte del curador, de producir ideas que correspondan a las obras, que entren en resonancia o en armonía con éstas. El buen curador es aquel que logra establecer con su exposición una red de relaciones pertinentes entre artista, obra y público. Es una cuestión de pertinencia.

Pero evidentemente también, en el paso de la obra a la idea, o al concepto, que es la tarea propia del curador o del crítico de arte, hay el espacio enorme de la interpretación. Se trata de un trabajo de comprensión, y si este trabajo de comprensión es mal hecho —y ¿cómo no hacerlo mal?—, las obras expuestas no entrarán en la idea que el comisario ha querido que el público comparta.

Entonces, el artista podrá quejarse de traición y acusar al curador de haberse tomado por artista porque el concepto no es coherente con la obra. Por lo menos, es así como el artista lo puede experimentar, porque él también tiene una interpretación de su trabajo. Para prevenirse contra ese riesgo, Szeemann había decidido trabajar mano a mano con los artistas.

Sin embargo, la cuestión no está quizás del todo resuelta con esta colaboración, pues el artista y el comisario se dirigen ambos al público pero en circunstancias y ocasiones distintas. Además, se dirigen muy a menudo a públicos

distintos, o parcialmente distintos, sin que sea siempre posible discernir a cuál de los públicos se está apuntando. Al hablar de diversidad de públicos, me refiero, por lo menos, a dos grandes categorías de público: el público del mundo del arte, constituido de artistas, coleccionistas, conservadores de museos, galeristas, críticos de arte, y el público más amplio y menos discernible, sin relaciones o capacidades específicas definibles.

Cuando Buren exige que la idea del curador no prime sobre las obras, formula un principio que debería fundamentar la ética del curador. Para éste último, desarrollar una idea es darle coherencia, orientar el sentido de obras diversas de tal forma que éstas establezcan un diálogo entre ellas. Pero ya que las obras no producen por sí mismas *ideas*, sino todo lo contrario, *situaciones sensibles* que se abren en la experiencia estética de los públicos, conviene no reducir nunca la obra a UNA idea. Es preciso que el dispositivo instaurado por el curador deje ampliamente abierto el campo de interpretación, que abra posibilidades en lugar de afirmar sus propias convicciones interpretativas. El curador es responsable de un cierto carácter indecible de la obra. Tiene la responsabilidad de no clausurar un proceso abierto por definición, al mismo tiempo que abre vías de interpretación. La obra continuará significando y cambiará

de significado según los lugares y las épocas, según los espectadores y sus preocupaciones.

**La irreconciliación de la idea y de lo sensible.** El papel difícil del curador consiste en cuestionar la rigidez del *concepto* que él mismo está estableciendo, en encontrar las líneas de fractura, en mostrar cómo el intercambio estético es susceptible de re-simbolizar los elementos que están en la base de esta experiencia. Tiene que haber humildad para comprender que la experiencia estética, a la que la obra y la exposición juntas abren camino, sobrepasa la idea que él ha concebido y que esta experiencia estética introduce la obra en una pluralidad de intercambios nuevos. Inclusive se puede decir que la obra demuestra la irreconciliación radical de la idea y de lo sentido. El concepto que se ha forjado el curador no es la última palabra, ni de la obra ni de lo que la exposición suscita en sus diversos públicos.

Hay muchas razones para esto. La obra que se presenta en la exposición no es ya la misma que aquella que estaba en el taller, incluso en la intención del artista. Esta constatación presenta varios aspectos. Primero en relación al artista: su propio trabajo le escapa en la medida en la que, en la exposición, entra en un diálogo nuevo con otras obras de otros artistas y también con obras que no están nece-

sariamente presentes pero que pertenecen a toda la historia del arte, siempre más presente en la sala de exposición que en la soledad del taller. Sin duda alguna, el taller es en sí mismo un lugar de confrontación para muchos artistas. Para Brancusi el primero, que lo concebía como el lugar de experimentaciones diversas, con la peana o con la luz.

Tocamos aquí en aquello que marca la noción contemporánea de obra de arte. En su definición tradicional, la obra se presenta como un absoluto, un objeto terminado, una totalidad acabada, de alguna forma sagrada, que impone una actitud de reverencia que muchos historiadores no temen comparar con la reverencia religiosa. En esta perspectiva, el museo sería frecuentemente concebido como un templo en el que se desplegaba un misterio. Imponía por lo tanto a sus visitantes comportamientos adecuados a tal definición. Esta concepción de la obra de arte como totalidad acabada ha sido cuestionada a lo largo de los siglos XIX y XX, en la práctica de los artistas de la modernidad y por la elaboración del discurso estético mismo. Esto se sintió cuando los arqueólogos dieron una visión nueva, e histórica esta vez, de la *belleza eterna* del arte griego o, también, cuando la invención del museo desplazó las obras de su lugar de destinación original, la iglesia o el palacio, obligándolas a manifestar su historicidad en contra del absoluto que ellas



parecían ilustrar durante todo el tiempo que permanecieron integradas al régimen de representación en el seno del cual habían sido concebidas y recibidas. La actual mezcla de culturas y de obras no hace más que radicalizar estos fenómenos.

Algunos se lamentan y critican violentamente esta evolución. Cualquiera que sea el juicio que se tenga sobre este punto, se debe constatar que un gran número de artistas se ha alineado a esta situación que funda lo que se llama arte contemporáneo y el régimen estético en el que funciona.

**El curador como intérprete.** Estamos desde entonces obligados a tener en cuenta lo que se podría llamar el *valor de exposición* de la obra. Lo que hace *obra* se desarrolla en una especie de complejo en el que el conjunto de condiciones de su demostración entra en juego y define a cambio a la obra misma.

Es sobre este punto que Buren insiste para explicar su papel como artista-curador de la exposición de Sophie Calle en la Bienal de Venecia. Escribe: “Me declaré entonces escenógrafo, es la palabra que mejor define lo que hago. [...] He aquí pues dos artistas que trabajan juntos con un mismo objetivo, el de la obra. En otras palabras, es muy comparable a dos compositores [...] de los que uno, como director

de orquesta por ejemplo, interpreta la música del otro, sin sustituir sin embargo al autor”<sup>3</sup>.

La comparación con el ámbito de la música nos debe detener por lo que ésta indica del estatus mismo de la obra expuesta. Para los conciertos, hablamos de espectáculo en vivo. ¿Habría que hablar también de la presencia de las obras de arte en una exposición como de un espectáculo en vivo? La pregunta merece ser hecha. Al seguir la comparación con la música, se remplace el término de autor, para designar al curador, por el de intérprete. La obra en ese caso reside menos en la partitura, lo que podríamos llamar el objeto, que en la performance que ésta hace posible. En todas las artes performativas, los aspectos circunstanciales y relacionados con el evento dominan y nadie duda de la distinción tradicional entre el compositor y el intérprete y cuando la misma persona escribe una canción y su música y además la canta, se le designa como “autor, compositor, intérprete”. Pero entonces: ¿de qué es intérprete el curador, suponiendo que es ésa su función? Dicho de otra forma: ¿cuáles son las consecuencias de la aplicación de esta analogía musical al campo de la exposición de las artes plásticas? La primera y la más evidente es que la especialización, la escenografía o incluso el dispositivo escénico, hacen parte desde entonces

---

3. *Ibidem*.

de la experiencia estética de la obra expuesta. Ésta deja de ser un puro objeto sumiso a una contemplación silenciosa y reverencial, se manifiesta, interpela, “apunta”, actúa y, sin duda, también reacciona a la situación de exposición en la que aparece y que comprende a su público. Remarquemos que no hay, en apariencia, nada nuevo en relación con lo que pasaba en el ámbito de las artes plásticas hasta el final del siglo XVIII. El artista de esas épocas concebía sus obras en relación al lugar que debía ocupar al salir del taller, en un palacio o en una iglesia. No estaba a la vista el cubo blanco de la sala de exposición contemporánea, sino una situación y unos usos específicos ligados al lugar y al público que tenía acceso a él. No obstante, esta reflexión sobre el lugar de la obra de arte en el espacio de su recepción, estaba completamente fundada en el sistema perceptivo único, fundamentado en la perspectiva óptica. Las situaciones podían variar, aportar deformaciones necesarias, pero el conjunto de procesos perceptivos se desenvolvían bajo una ley única de representación que garantizaba la relación de la obra con sus espectadores. “El Renacimiento, a través de su representación pictórica del espacio, aparece hoy, en el momento de su muerte, como la edad de la exploración óptica del universo. Parece probable que nuestra época sea la que abra la edad de la exploración poli-sensorial del mundo.

[...] Las salas de exposiciones se han convertido en nuestra época en lugares en los que se da paso de un estado de civilización a otro”<sup>4</sup>.

Aunque no haya todavía una experiencia del arte contemporáneo como lo concebimos, Francastel había entendido que la destrucción del espacio de la representación, que había dominado desde el Renacimiento y que había regulado la relación obra/espectador en el ámbito del arte, iba a desembocar en una experiencia más compleja del mundo. Hoy tenemos mil ejemplos que se apoyan no solamente en el *mix-media*, sino también en colaboraciones entre géneros artísticos. Para dar otro ejemplo que ilustra bien, casi hasta la paradoja, esta apertura de las exposiciones de arte contemporáneo a la poli-sensorialidad, recordaré la integración del restaurante *El Bulli*, en Roses, Cataluña, y a su chef, Ferran Adrià, en el programa de la última Documenta. Como dice el “artista” Ferran Adrià: “mi cocina es un evento que debe apelar a todos los sentidos, el gusto y el tacto, la vista y el olfato, las texturas y las temperaturas”<sup>5</sup>. Una vez más: es obra de arte lo que entra en el régimen estético del arte. Con la integración de un cocinero en una exposición de arte contemporáneo, esta afirmación recibe su última confirmación.

---

4. Pierre Francastel, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951, pp. 267-268.

5. *Le Monde*, 28 de agosto de 2007.

La apertura a la poli-sensorialidad simboliza el hecho de que hemos entrado en un régimen de significación del mundo del arte que reposa sobre todos los registros posibles, de la sensualidad a la búsqueda de sus conexiones con los registros intelectuales o conceptuales. Las obras son respuestas sensibles a preguntas que no sabemos formular y cuando la crítica o el curador se aventura a enunciar el *concepto* en ellas, no hacen más que acercar, por medio del discurso, un sentido reactivo a toda formulación definitiva, o a todo enunciado de definición. Lo que indican las transformaciones de la exposición, de la obra de arte en la exposición y de los comportamientos de los públicos en la exposición, es el advenimiento de un nuevo régimen para el arte que es propiamente el de la estética, en el que se desarrolla lo que Francastel llamaba una *exploración poli-sensorial* del mundo. Su diagnóstico sobre el fin del espacio de representación, sobre el hundimiento de ese sistema unificado que daba a todas las cosas un lugar y un sentido en un espacio perfectamente controlado, explica la desaparición del universalismo del gusto que garantizaba la armonía del triángulo constituido por los que encargan la obra, los artistas y el público. En la armoniosa circulación interna a ese triángulo, la definición de lo que es el arte no planteaba ningún problema. Jacques Rancière ha demostrado en su último

libro, *Malaise dans l'esthétique* (Malestar en la estética), que la palabra “estética” no es el nombre de una disciplina del pensamiento cuyo objeto sería la sensibilidad, sino “el nombre de un régimen de identificación específico al arte”<sup>6</sup> en el cual reina un desorden particular nacido de la discrepancia, finalmente reconocida, entre las facultades activas del espíritu humano, su capacidad de pensar y de conceptualizar, y de sus facultades receptoras, pasivas, para sentir y ser tocado. Esta adecuación, que se daba en el régimen de la representación a través de las normas de gusto y las reglas del arte, que armonizaban unas con otras, ha desaparecido tras las transformaciones políticas y culturales ocurridas en el siglo XIX. El malestar que se experimenta hoy expresa de alguna forma la nostalgia de este período en el que los poderes lograban mantener ideológicamente esta armonía. Pero desde el advenimiento de la estética como régimen del arte, fue claro para todos los filósofos que la armonización de lo pensado y lo sentido era irrealizable. El discurso estético se construye como un espacio de reflexión que se refiere a esta imposibilidad, y el arte como lugar de esta experiencia y eventualmente de su superación. La exposición es el lugar en el que se muestra este callejón sin salida, en el que éste último toma forma y, finalmente, se vuelve

---

6. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, París, 2007, p. 17.

arte. Es la exposición de un *desorden* cuya reflexión estética es el pensamiento. Pero este desorden es, a su vez, el signo de que el sistema de poder, que mantenía los actos de los artistas y las experiencias estéticas de los públicos bajo un control estricto, se ha vuelto caduco. Una libertad nueva ha aparecido en la relación estética cuyo síntoma es el carácter lúdico y aleatorio. Estas características que tanto trastornan a los partidarios de la definición tradicional del arte, indican a la vez la nostalgia de un tiempo pasado, que además no pudo ser más que un mito, y la apertura hacia el avenir, tal vez utópico, en el que se encontraría realizada la armonía de lo real y de lo deseable, la reconciliación de lo sentido y de lo pensado.

El sábado 17 de julio de 1954, la tradicional *palmeada* asuncena ofreció un interesante *bonus track* a los transeúntes: a lo largo de varias cuadras de la céntrica calle, las vidrieras de catorce casas comerciales exhibieron las obras de ocho artistas<sup>1</sup>. Y aunque no se trató de la primera -ni de la última- exposición realizada en esas condiciones, aquella muestra inaugural del grupo *Arte Nuevo*, con el correr del tiempo, se haría (casi) equivalente al inicio del arte moderno en Paraguay.

**CONSENSO.** De hecho, pocos eventos culturales han propiciado similar construcción de consenso: casi un mes antes

\* Periodista en temas de arte, comunicación y diseño. Arquitecto. Docente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción. Miembro de AICA-Paraguay.

1. Josefina Plá, Lilí del Mónico, Olga Blinder, José Laterza Parodi, Edith Jiménez, Ruth Fisher, Joel Filártiga y Mariano Grotovsky. Listado transcrito en Teresa Goossen, *Olga Blinder: Una biografía*. Goossen Libros, Asunción, 2004. (Cabría agregar que no todos estos expositores estuvieron orgánicamente vinculados al colectivo).





Asunción. Una cuadra más abajo  
-hacia el río- vidrieras de similares  
casas comerciales albergaron  
la muestra inaugural de *Arte Nuevo*,  
en julio de 1954.  
(Fotografía: Klaus Henning).

de que fuera habilitada al público, la prensa vaticinó que dicha muestra “de artistas indiscutidos de nuestro medio [...] se llevaría la primacía” por constituir una “evidente ‘socialización de la cultura’”<sup>2</sup>.

Treinta años después se re-formuló en términos más elaborados el oráculo periodístico del 54, señalándose allí el comienzo de un “nuevo arte (donde) por primera vez el discurrir histórico aparece presentado, representado, en el lenguaje de lo imaginario”. Y, más recientemente, aquellas acciones *artenovistas* fueron definidas como una “revolución [...] que irrumpió en la plástica con una propuesta renovadora y crítica con respecto al conservadurismo predominante”<sup>3</sup>.

2. Ramiro Domínguez, *La Tribuna*, 27 de junio de 1954.

3. Respectivamente, en Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, T. II, CCPA/Colección de las Américas, Asunción, 1984, p. 119, y *Última Hora*, 20 de julio de 2008.

Al margen del interés y el plausible fervor contenido en estas opiniones que por espacio de más de medio siglo fueron acumulándose en sucesivos estratos adjetivos, entre/ vemos también la posible utilidad de sumar otras aproximaciones complementarias, a modo de hipótesis abiertas<sup>4</sup>.

De allí que, sin soslayar las efectivas contribuciones del colectivo (justamente, en reconocimiento de éstas), proponemos considerar resumidamente algunas posibles relaciones entre los escenarios socio-culturales (*macro*) de esa postulación de la modernidad local, los *imaginarios* culturales puestos en juego (en tanto “visiones de mundo” y modalidades de gestión derivadas) y la *imaginación artística* resultante (esto es, la producción de obra). Más concretamente, para avanzar en estas articulaciones (*contexto, imaginarios e imaginación artística*, en la perspectiva de la gestión del colectivo) planteamos aquí: 1) considerar la modernidad local como *proceso*; y desde allí, 2) indagar en los aportes *artenovistas* en las diferentes esferas del campo artístico local<sup>5</sup>.

---

4. Se reúne aquí el texto de presentación de la muestra *Otras modernidades* (CCR-Cabildo, 2004) y partes de *Pulsiones plurales, compulsiones hegemónicas* (Buenos Aires, 2009, ponencia presentada en el marco del Proyecto Pedagógico de la 7a Bienal del Mercosur).

5. Aunque existen diferencias entre los dos conceptos, empleamos aquí *sistema arte* y *campo artístico* como equivalentes, entendiendo *campo* como una estructura formada por una esfera *productiva-propositiva* de bienes simbólicos visuales (los diversos lugares de generación de obra y la propia producción), un nivel de *circulación* y *legitimación* (espacios de difusión y crítica) y una esfera de *consumo* de los mismos.

**1. EVENTO VS. PROCESO.** Volviendo a las citas anteriores: más allá de sus diferencias temporales y retórico/formales, las mismas –al nivel de su concreto contenido discursivo– adscribirían a una similar conceptualización *eventual*, *rupturista*, y aún de diferenciación *excluyente* de esta fase de nuestra modernidad, ya que van asociadas a expresiones como “primacía”, “por primera vez”, “revolución” (opuesta al) “conservadurismo”, etc.

Y es posible que en este difundido e inercial abordaje radique una primera dificultad para evaluar la modernidad local. Porque antes que en términos de *evento* o acción puntual de *ruptura*, entendemos aquí más operativo considerarla como un *proceso* que incluyó diversos aportes, en gran medida individuales y heterogéneos; como una acumulación que se desarrolló en un lapso temporalmente extenso, al menos desde la tercera década del siglo XX (y que contempló, sin duda, el concurso de *Arte Nuevo* en una de sus etapas<sup>6</sup>).

6. Cabría incluso proponer provisionalmente una periodización de la modernidad local que identifique: Un primer momento de *autonomización*, entre los 30's y los 50's, orientado a licenciar a las formas de sus anteriores funciones “descriptivas” (una modernidad *de facto*, podría decirse, en tanto supuso baja autoconciencia procesual); aquí también se busca espejar desde la plástica circunstancias sociales propias del medio socio-cultural local. Un segundo momento –en cierta medida “vanguardista- militante”, en el sentido de la promoción “político-pedagógica” de lo moderno-, caracterizado por intentos de renovación *explícitos* y grupalmente articulados, cuyo inicio simbólico se establecería con la mencionada exposición de julio de 1954. Una tercera etapa, a inicios de los 60's, que propondría la actualización formal mediante la reelaboración local de corrientes de vocación internacionalista, mediadas en general por las sub-metrópolis rioplatenses y brasileñas.

Resumidamente, fundamentaríamos esta aproximación *procesual* atendiendo –por un lado– a ciertas coincidencias entre la agenda moderna latinoamericana y el proceso local, aún considerando el aislamiento que históricamente caracterizó a nuestro campo cultural. Por otro, atendiendo a una determinada producción artística anterior a 1954.

**1.1. Machetes y pasta de dientes.** Según se ha reiterado, la modernidad latinoamericana supuso intenciones de sentido contradictorio: por un lado, deseaba desmarcarse del pasado, principalmente de la tradición académica, anteponiendo a ésta formas renovadoras; pero paralelamente buscó en ese mismo pasado que condenaba los fundamentos de una identidad propia. Y a su vez esta doble mirada –hacia el pasado y hacia el futuro– generó diversos matices regionales. En este sentido, resultaría ocioso recordar –por ejemplo– las posiciones polares de México y Argentina. La primera, caracterizada por la recuperación de una ancestralidad indígena que el órgano de difusión del Sindicato de Artistas de México, *El Machete*, definía en 1923 como “la manifestación espiritual más importante y vital del mundo de hoy, y su tradición indígena, la mejor de todas”. Visión contrapuesta a la *Martinfierrista* que, “frente a la necesidad ridícula de fundamentar (su) nacionalismo intelectual”, ad-

vertía irónicamente sobre el peligro de fingir “que no vemos la pasta de dientes sueca, las toallas francesas y el jabón inglés que usamos todas las mañanas”<sup>7</sup>.

Diferencias al margen, dentro de este proceso de simultánea innovación (autonomía formal de la obra) y de búsqueda de lo propio (identidad), han sido frecuentemente puntualizados los elementos de quiebre pero quizás no suficientemente enfatizados los de continuidad; de manera que, lo que en su momento fue una (explicable) estrategia de diferenciación (“ruptura” modernista), difícilmente pueda hoy sustentarse desde un abordaje eventual-discontinuo. Al respecto de esta articulación *modernidad-tradición*, aunque referidas al contexto brasileño, las apreciaciones de Carlos Zilio podrían hacerse extensivas al caso que nos ocupa:

“Sería importante analizar [...] la deuda del Modernismo con su opositor político, la Academia, (en cuanto que se torna necesario) pensar más detenidamente el sentido mesiánico contenido en los proyectos de formación del sistema del arte [...] Ciertamente, el sentimiento de origen y de redención que estos proyectos (premodernos) contenían, no serán extraños al Modernismo. Se puede por tanto afirmar que ya están presentes en la Academia, como subs-

---

7. Transcrito en Dawn Ades (Ed.), *Art in Latin America: The Modern Era: 1820-1980*, Yale University Press, 1989/Cosac & Naify, SP, 1997.

trato, los principios modernistas de progreso (actualización) y de identidad nacional (nacionalismo). La diferencia está apenas en el cambio de cánones, esto es, en la sustitución referencial del neoclasicismo (en el siglo XIX) por el pos-cubismo (en el siglo XX)<sup>8</sup>. Paralelamente, también se torna necesario diferenciar *modernidad* de *vanguardia* (diferenciación no siempre frecuente en nuestros estudios locales). En tanto la primera supone un movimiento mucho más amplio y general (y no necesariamente rupturista, ya que ocasionalmente puede incluir reivindicaciones del pasado<sup>9</sup>), las vanguardias serían estrategias particulares a través de las cuales pudo (o no) sustantivarse lo moderno.

**1.2. Autonomización y memoria: constataciones.** Atendiendo a estos componentes *autonómicos e identitarios* del proceso general, es posible avanzar en constataciones más específicas. A criterio nuestro, ambas intenciones –con las limitaciones del caso– se sustentaron aquí en el par *autonomización* (por innovación formal) y *memoria* (por expresión identitaria), en un momento anterior a 1954.

---

8. Carlos Zilio, “A Questão política do Modernismo”, en Annateresa Fabris (Organizadora), *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Mercado das Letras, São Paulo, 1994.

9. Octavio Paz postula la (paradójica) existencia de modernidades “conservadoras” en *Rupturas y restauraciones*, “El paseante”, N° 23-25, 1994.



Articulación entre lo “culto” y lo popular  
en la cerámica de J. de la Herrería.

¿*Mamópa Rehó Josefa?* y *Jeroky Hápe*, ca. 1935.

(Fotografía: Cortesía de Miguel A. Fernández).

Obras de artistas como Andrés Campos Cervera (1888-1937), Ignacio Núñez Soler (1891-1983), Jaime Bestard (1892-1965) y Ofelia Echagüe Vera (1904-1987) pueden ejemplificar lo dicho, aún con significativas diferencias en cuanto a sensibilidad, opción lingüística y tiempo de actuación.

En 1920 Andrés Campos Cervera (quien posteriormente sería conocido como Julián de la Herrería) expuso en Asunción obra realizada durante su inmediatamente anterior estada en Europa. La filiación *fauvista* de algunas de las pinturas expuestas -un lenguaje poco menos que desconocido en un medio aislado de las corrientes internacionales- no impidió, sin embargo, que la muestra alcanzase -incluso- cierto éxito económico en términos relativos a la época<sup>10</sup>. En las décadas siguientes su producción -casi exclusivamente cerámica- propondría un diálogo con lo local/popular mediante la reela-

10. Josefina Plá, “El espíritu del fuego”, en *Obras completas*, ICI/RP, Asunción, s/f.



Modernidades “de facto”.

Jaime Bestard, *Partido de fútbol*.

(Imagen reproducida en Ticio Escobar,  
*Una interpretación de las artes visuales  
en el Paraguay*, CCPA, Asunción, 1984).

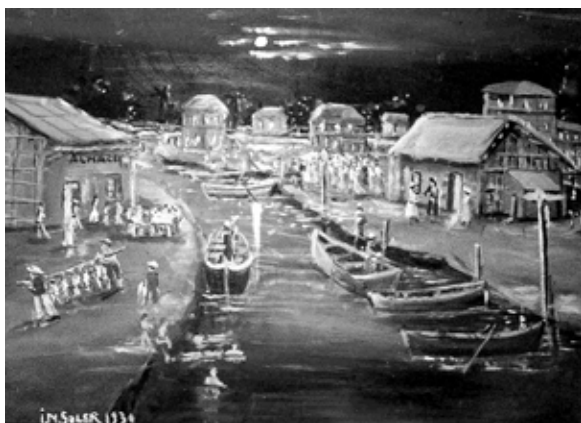
boración de la iconografía indígena o de escenas del universo rural. Aunque desarrolló casi todo su trabajo en el exterior, Campos Cervera ejercería considerable influencia en nuestro medio, concretamente en el colectivo *Arte Nuevo*.

Jaime Bestard residió en París entre 1924 y 1933, donde asistió a academias libres y sostuvo con grandes sacrificios un atelier. Su actitud resultó a ratos ambivalente: por un lado, se mostró refractario a la modernidad (más concretamente al vanguardismo<sup>11</sup>) a pesar de estar al tanto de corrientes entonces actuales; por otro, su propia pintura, al margen de su heterogeneidad estilística, distó mucho de ser conservadora, dados los parámetros locales. En rigor, la consideración de lo sustantivo de su trabajo lo ubicaría como un significativo referente local del *Retorno al Orden*,

---

11. Baja simpatía que expresa en sus apuntes parisinos reunidos en *La ciudad Florida. Memorias de un bohemio* y en conferencias locales (por ejemplo, una sobre la II Bienal de São Paulo. Ver crónica de Jorge Báez en *La Tribuna*, 8 de julio de 1954).





La identidad como rescate de la memoria  
en un paisaje ribereño  
de Ignacio Núñez Soler, 1930  
(Fotografía: Cortesía de Teresa Soler).

otra vertiente de la modernidad que, si bien algunos autores han calificado como *conservadora*, ejerció marcada influencia en la modernidad artística latinoamericana.

Ignacio Núñez Soler -aunque adquiere notoriedad décadas más tarde- desde los años 30 recreó “de memoria” el paisaje urbano asunceno. Allí ubicó episodios pretéritos, fiestas populares, eventos políticos y espacios urbanos desaparecidos. Su pintura no re-inventó nuestra historia social y urbana desde el folklorismo o la nostalgia, en cuanto a su contenido; y, formalmente, su personal versión del así llamado “arte ingenuo” lo alejó de cualquier posible filiación académica.

Ofelia Echagüe Vera, finalmente, formada en el taller de Domingo Bazzuro en Montevideo y en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, en Buenos Aires, también traslada al medio local -desde los 40’s- versiones rioplatenses del *Retorno al Orden*. Centrada en la figura hu-

mana, su obra suma al oficio pictórico una deliberada autonomización formal de los planos y volúmenes del referente que representa, al margen de literalidades miméticas.

En síntesis: antes que “pos-impresionista”<sup>12</sup> o de “transición”, en este momento anterior a 1954 se producirían las primeras manifestaciones de lo que podría denominarse una modernidad *de facto* en nuestras artes visuales.

**1.3. Indiferenciación.** Dadas las condiciones geopolíticas, económicas y culturales del Paraguay de la primera mitad del siglo XX, este proceso de acumulación se produjo al interior de un campo artístico formal y conceptualmente poco diferenciado, e incluso de convivencias disímiles (académicas, posimpresionistas, el citado “cubismo reformado” del *Retorno al Orden*, etc.).

Sin mayor espectacularidad, en ausencia de debates significativos (al menos públicos<sup>13</sup>), cohesionado más bien por preocupaciones de oficio (pictórico casi exclusivamente), el

---

12. Ya que frecuentemente se han hecho equivalentes el cubismo reformado del *Retorno al Orden* y el *Pos-impresionismo*.

13. Si bien la prensa desde finales del XIX registra algunos hechos aislados, como ciertos amistosos “reproches” a Guido Boggiani por no incorporar tipos locales en sus paisajes, o la inconveniencia de incluir las fotografías de indígenas chaqueños tomadas por San Martín en el stand paraguayo en la Exposición Universal de Barcelona de 1888; o -en la tercera década del XX- algunos intercambios de artículos (ya menos amistosos) entre Josefina Plá y artistas locales, que giraron en torno a la posible influencia del medio físico-geográfico en la conformación del carácter artístico nacional.

campo local va incorporando referentes formales desde la mediación rioplatense, prioritariamente; referencias éstas que ocasionalmente se complementan con contactos directos de tendencias europeas (aunque no siempre –o no ya- de vanguardia).

Lógicamente, tal condición del campo no patrocinaría una radical reelaboración de las tendencias artísticas internacionales en la praxis concreta, ni –en el orden teórico- favorecería una autoconciencia perfilada y, menos aún, promovería acciones de impugnación desde actitudes vanguardistas. Lo cual no implicó, sin embargo, –asumidos los explicables rezagos<sup>14</sup>- un total desconocimiento y/o ausencia de referentes más actuales. Tal el caso de la filiación *fauve* de la pintura y de las posteriores exploraciones identitarias de la cerámica de Campos Cervera, o del empleo de elementos del cubismo, corriente que se menciona en Paraguay (aunque jocosamente) ya en la década de los 20's, y que encuentra incluso un empleo conceptual y formalmente ajustado en cierta ilustración gráfica en la década de los 30's<sup>15</sup>.

---

14. En rigor, la actualización formal y temporalmente sintonizada con el contexto internacional (y que podría considerarse la tercera y última fase del proceso de la modernidad local) se produciría recién en la década de los 60's del siglo XX, desde los aportes de colectivos como *Los Novísimos* (y entorno), además de individualidades como Laura Márquez, Livio Abramo, Hermann Guggiari y Edith Jiménez, entre otros artistas.

15. En *Juan Ignacio (Chuchín) Sorazábal*, edición a cargo de Joel Filártiga Ferreira Asunción, p. 189; Andrés Guevara en *El Liberal*, 1932.

**2. EL COSTO DE LA DIFERENCIA.** Uno de los logros más significativos del colectivo *Arte Nuevo* -entendemos- radicaría en la postulación explícita y auto-conciente de lo moderno (al margen de lo que pudo entenderse como moderno), y en la consiguiente postulación de la necesidad de renovación en la plástica local, desde su constitución como grupo identificable.

No obstante, sostenemos que las condiciones objetivas del *sistema arte* local, a mediados del siglo XX, sumadas a las estrategias de auto-representación implementadas por el colectivo y a la propia elaboración simbólica interna, motivaron que su inserción y sus aportes al campo artístico se verificasen preferentemente en la esfera de la circulación y la legitimación de los bienes simbólico-visuales antes que en el nivel estrictamente productivo del campo.

**2.1. Bases programáticas.** Una primera razón que sustentaría la hipótesis arriba expuesta estaría dada por la ausencia de una base programática clara que orientase la producción del colectivo.

Si bien es cierto que la ausencia de un programa fue explícitamente asumida por la principal teórica del grupo<sup>16</sup>, éste -sin embargo- produjo documentos en los cuales es

16. Josefina Plá, Op. cit.

posible identificar los imaginarios en juego. Entre éstos, el –posteriormente– denominado *Manifiesto del Arte Moderno Paraguayo*, de 1952, y el parcialmente citado artículo periódico que anticipó la muestra callejera de julio de 1954. Como ilustración de las conceptualizaciones entonces propuestas, reviste interés la transcripción extensa de este último escrito:

“De aquí a poco verá nuestro público asunceno una exposición singular; un grupo inquieto de artistas saliéndose al paso, poniendo un hito en el trajín callejero, con sus cuadros y cerámicas. Ocupando los escaparates de tiendas y negocios –no por hacerse vendibles– sino para entregarse a la crítica de cuantos reciban el impacto de su presencia. Es el arte, prodigándose a todos: al erudito y al lego. Que interesa el juicio tanto del peatón indolente como del crítico avezado.

Nuestro público, poco atento aún a las manifestaciones del arte, remiso en llegar hasta las bibliotecas y salones de exposición, se topará así, de bruces, con una auténtica exposición que sale a buscarle; que prodigándose sinceramente alienta la confianza en la sinceridad del pueblo.

Si no fuera por las implicaciones que el término acarrea, diríamos que es ésta una evidente ‘socialización de la cultura’. Una auténtica exposición –dijimos–, aunque

no la primera entre nosotros, pues ya el mismo grupo de artistas nos ha venido asombrando con sus trabajos de muestras anteriores- ésta se llevará la primacía, no tanto por lo insólito y atrevido de su presencia callejera, cuanto por ofrecernos reunidas las obras de cinco artistas indiscutidos de nuestro medio (... a los que) por igual, cabe ajustadamente el epíteto de ‘arte nuevo’. Arte en renovación -diría yo-. Realizándose y madurando con sus propias experiencias. Es tiempo de que ya no se hable más de ‘arte reaccionario’. Ya han pasado cien años de experiencias nuevas en el arte, y no hay por qué reaccionar contra lo superado.

El arte clásico es un venero inagotable de hallazgos estéticos -como lo es el del antiguo Egipto, o el de los Mayas. Pero ni el más simple de hoy día se siente totalmente a tono con la actitud estética de Ingres, o un David [...]

Y a los que salgan en pro de las reivindicaciones espirituales en el arte, diremos que nada más espiritual que todas las tendencias y creaciones del arte nuevo. Precisamente ahí está su origen: en la íntima convicción de la impotencia del arte clásico. Y no, como pretenden algunos, en la confesión de que la escuela clásica es ‘insuperable’.

El arte moderno es más espiritual. Quebranta la verdad física. Disloca o suprime -reduce y abstrae- para hacer

más aparente la Verdad, sin cuerpo. Para que las formas se alumbren con el Destello que viene de lo hondo.

El artista de hoy ya no pretende expresarnos cuán bello sea el cuerpo humano, las irisaciones maravillosas de la luz, la transparencia del agua. Ni se complace ya, haciendo juegos caprichosos de luces y sombras. Todo eso lo aprendimos, hasta la saciedad, con veinte siglos de sumisión a la naturaleza. Y ésta es otra gran verdad: clasicismo es sumisión del hombre y del arte al 'estado de naturaleza'. Pero en dos mil años demasiado acopio se hizo de experiencias amargas: ni el cuerpo humano es tan bello, ni puede ser nuestro 'vaso de elección'. Ni las leyes naturales son siempre saludables y, a veces, nos dejan muy hondo su aguijón de miseria y vergüenza. Por ello, esa evasión del arte nuevo, aún cuando pretenda expresar las miserias humanas —entonces precisamente— hay evasión, desolada huida. Introversión desesperada, en busca de lo inmutable y perenne.

Místico desposorio con los sueños. ¿Qué si esta pretensión es auténticamente estética? Ni dudarlo. Pues si los clásicos nos sedujeron tan largo tiempo, proponiéndonos como ideal de belleza a la verdad aparente en la naturaleza, ¿cuánto hay más aquí, venero de belleza imponderable, donde se quebrantan las apariencias para develar la

Verdad y, por ella, recibir ese contagio de infinito, fuente de los más inefables estremecimientos estéticos? ¿Que esto se realice con el arte nuevo? Evidentemente, y siempre y cuando surja el genio. Y esto no es competencia de sistemas o tendencias del arte, sino de Dios...”<sup>17</sup>.

En estos escritos es posible identificar enunciaciones similares a las empleadas por las vanguardias regionales de los 20's. Entre otras: la dimensión pedagógica del arte y de las acciones artísticas públicas y su articulación con lo social (no exentas de cierto paternalismo redentor); la puesta en valor de las manifestaciones visuales originarias y/o populares; rupturismo (de “impacto” fundacional) anti-mimético y/o anti-clásico/ académico; etc. No obstante –al margen de los señalamientos de interés que pudieran incluir-, el carácter muy general de las enunciaciones contenidas en estos documentos difícilmente contribuiría a una producción artística concreta y diferenciada.

---

17. Ramiro Domínguez, Op. cit. Por otra parte, Plá y Rossi, en su momento, ya habían señalado que “Sucesivas etapas, jalonadas por sucesivas reacciones de la sociedad intransigente y conservadora, fueron siendo vencidas: escalón tras escalón se fue ascendiendo... Y así, a pesar de los gritos roncros, de los llantos sin lógica, de las reclamaciones infundadas, el arte contemporáneo maduró gradualmente [...] El hombre contemporáneo no puede manifestarse con las formas de ayer porque [...] no es clásico, ni romántico, ni místico [...] Al artista de ayer le interesaba la estática, el equilibrio de formas, balance entre líneas y masa. Al artista de hoy le interesa la dinámica, tensión entre masa y espíritu [...]”. Catálogo de la muestra de O. Blinder, CCPA, 16 de setiembre de 1952, transcripción en Goossen, Op. cit., pp 80 y ss.





Modernidad y pedagogía artística.  
Mural de la primera sede  
del Instituto de Previsión Social (IPS).  
Asunción, 1959.

**2.2. Heterogeneidad.** De hecho, la propuesta de *Arte Nuevo*, en tanto colectivo, resultó heterogénea y aún de dificultosa caracterización<sup>18</sup>. Sin embargo, limitadas al núcleo fundacional, podrían identificarse —muchas veces fusionadas— al menos: 1) postulaciones del realismo social -de cuño expresionista y/o ocasionalmente alusivas al muralismo mexicano y a las obras de Portinari<sup>19</sup>; 2) cierta geometrización de carác-

- 
18. Incluyó un espectro formal amplísimo: desde el paisaje naturalista de Francisco Torné Gavaldá, la pintura de Edith Jiménez (que participara en la muestra de 1954, si bien ésta provenía de la pedagogía pictórica de Bestard y posteriormente desarrolló por cuenta propia una obra de supuestos no asimilables a *Arte Nuevo*), hasta posiciones en cierta medida “atípicas” (Aldo del Pino, Joel Filártiga). Nuestra apreciación se limita, además, al “momento de irradiación” del grupo, de mediados los 50’s a inicios los 60’s -según lo definió Plá- y excluye la obra individual posteriormente desarrollada por el núcleo central del colectivo (Plá, Blinder, Laterza Parodi, Del Mónico).
19. Plá realizó una activa campaña de difusión de la corriente muralista. Por ejemplo: “Esto se hace especialmente sentir a partir del poderoso movimiento muralista que ha colocado esta modalidad en la vanguardia de la pintura, tanto en su sentido plástico como en su significado cultural [...] no solo... Rivera, Orozco, Siqueiros, sino también ...el brasileño Portinari” (Ver Amalia Ruiz Díaz, *Murales en Asunción*, Fondec, Asunción, 2004, p. 95; y Goossen, Op. cit., p. 95).

ter cubo-constructivista; 3) estilizaciones que ocasionalmente podrían orientarse más adelante hacia la no-figuración<sup>20</sup>.

A más de obra de caballete, el grupo propuso acciones de arte público como los murales realizados por Josefina Plá, Olga Blinder y José Laterza Parodi, de significativa importancia documental, al margen de su valor formal.

Empleando la cerámica –en el tercer grupo de referentes– Plá y Laterza Parodi propusieron formas cuyas filiaciones desarrollan tanto experiencias de los 30's de Campos Cervera como otras más contemporáneas, desde las influencias de muestras internacionales en las que el Paraguay empieza a participar y en las que obtiene los primeros reconocimientos desde parámetros artísticos entonces actualizados, tal el caso del premio *Arno*, otorgado a los dos artistas mencionados en la IV Bienal de São Paulo, en 1957<sup>21</sup>.

**2.3. Multitemporalidad y articulación política.** Frecuentemente se ha mencionado el retraso de la modernidad *artenovista* -1954- en relación a sus similares regionales. Pero no menos importante –entendemos– fue la particular coyuntura

---

20. Sería éste el caso de la escultura no-figurativa de José Laterza Parodi. Cabe también mencionar que la renovación formal de los 50's –y la inmediatamente posterior– también se produjo desde otros lugares y otras genealogías artísticas (v.g.: Edith Jiménez, Hermann Guggiari, Alicia Bravard, Miguela Vera, Pedro Di Lascio, Jacinto Rivero y otros).

21. En la siguiente edición de la bienal paulista sería distinguida *Hungría o la Libertad*, de Hermann Guggiari.

temporal que le cupo en suerte afrontar: entrada la década de los 50's del siglo XX, *Arte Nuevo* enfrenta –en un orden “externo”, digamos- una temporalidad dual y problemática, dada por su adscripción epigonal a un realismo social (del cual no siempre consigue desmarcarse) y por un proceso emergente de internacionalización del arte latinoamericano que supone contenidos formal y conceptualmente distintos (y que no siempre consigue incorporar).

En un orden “interno”, parte de la producción del grupo estuvo inicialmente ligada al muralismo y a otras acciones vinculadas al Estado<sup>22</sup>; acciones dentro de las cuales se encuadrarían sus estrategias de visibilización y legitimación (lo que colateralmente sugiere la existencia de ciertos imaginarios -de inicio- parcialmente coincidentes con el poder; coincidencias que -a su vez- pueden verificarse en la iconografía que se emplea en algunos de esos murales realizados bajo mecenazgo estatal<sup>23</sup>).

22. Por ejemplo: la repatriación de la obra de Julián de la Herrería, apoyada por el Ministerio de Educación y Culto (MEC) y coordinada por una comisión presidida por Juan E. O'Leary (este último, uno de los principales exponentes en Paraguay del Revisionismo Histórico e intelectual afecto al régimen de Stroessner); una escuela estatal de cerámica que debió haber sido dirigida por Plá y Laterza Parodi; el propio patrocinio estatal de los murales; o –más indirectamente- la disponibilidad de las columnas del diario oficial, *Patria*, para la difusión cultural. Con el tiempo, estas buenas relaciones iniciales se deterioraron y algunos miembros del colectivo asumieron una actitud opositora.

23. E incluso a nivel discursivo. Señala Plá de uno de esos murales: “Rostros simbólicos, no retratos...Tipos y aura paraguayos se trasladan así a un clima poético, que los hace *intemporales*, invistiéndoles permanencia. La elaboración de una *tipología* –de una *máscara racial*- no es uno de los aspectos menos responsables y laboriosos del

Pero el propio poder –pasado un tiempo– no tendría ya mayor interés en promover a gran escala estas experiencias artístico-pedagógicas. Entrados los 60's, la política *stronista* –la cultural incluida<sup>24</sup>–, básicamente conservadora, habría buscado desmarcarse de excesos retóricos “revolucionarios” (los contenidos en el *Nuevo Ideario* de la ANR<sup>25</sup>, por ejemplo), sin que –además– tuviera mayor necesidad de legitimar desde lo simbólico un proceso de transformación social radical –en los hechos inexistente–, en tanto Stroessner heredaba el control de una sociedad civil en gran medida ya previamente desarticulada.

Así, los componentes “transformadores” de esa “Revolución Pacífica” (el *Progreso* que haría dúo con la *Paz* en el otro conocido slogan oficial) se vehicularían desde la metabolización de ciertos ensayos previos de reforma social<sup>26</sup>, pos-

---

muralismo” (en Goossen, Op. cit., p. 95. Itálicas anexas).

24. Una vieja y difundida superstición local niega la existencia de dicha política cultural. No obstante, omitiendo una formulación explícita, esta política tuvo contenido y estrategias de implementación muy nítidas y eficientes, básicamente orientadas a la postulación de una identidad esencialista y a la exaltación de imaginarios nacionalistas-autoritarios (el “culto a los héroes”) desde el control del sistema educativo y de los medios masivos de comunicación social, relegando el así dicho “arte culto” a ciertas “minorías ilustradas” que ocasionalmente podrían proponer desde allí –como “válvula de escape”– contenidos contestatarios, en tanto no incomodasen mayormente al régimen.
25. La introducción del *Nuevo Ideario* promovido por el intelectual y político Juan Natalicio González (1897-1966) supuso un giro social-autoritario a la orientación tradicionalmente liberal que había caracterizado al Partido Colorado, desde su fundación en 1887, hasta las primeras décadas del siglo XX.
26. El movimiento obrero gradualmente perdería autonomía y sería cooptado por el Estado desde 1932. La Reforma Agraria, luego de 1940, adoptaría un carácter regresivo (según se sugiere, respectivamente, en Milda Rivarola, *Obreros, utopías*



Olga Blinder.  
Sin título, 1952.  
(Imagen reproducida en Ticio Escobar,  
*Una interpretación de las artes visuales  
en el Paraguay*, CCPA, Asunción, 1984).

tulándose una versión de lo Moderno entendida en tanto *Modernización* (es decir: en su aspecto aparential/material/infraestructural), pero no en cuanto *Modernidad* en sentido estricto (esto es, incluyendo la dimensión emancipadora, inseparable del proyecto histórico moderno).

Asumidas las diferencias entre la esfera política y la artística, cabrían similares verificaciones (y paralelos) de este predominio de lo *modernizador* (aparential) sobre lo *moderno* (integral), en lo concerniente a ciertas reapropiaciones *artenovistas* de corrientes vanguardistas previas. Por ejemplo: en *s/t*, 1952, Olga Blinder emplea ciertos iconemas cubistas que, sin embargo, omiten desarrollar la polifocalidad representativa inherente a dicha corriente. Por el contrario: se mantiene sin mayores alteraciones la relación

---

y revoluciones, CDE, Asunción, 1993, y en Carlos Pastore, *La lucha por la tierra en Paraguay*, Antequera, Montevideo, 1972).

frente-fondo; fondo-figura; superior-inferior, etc., propias del espacio perspéctico tradicional (operaciones que, comparadas con los antecedentes de los 30's, incluso sugerirían una involución formal y conceptual). Pero si puede resultar algo curiosa esta escolar (o pre-escolar) forma de entender el cubismo (como reducción de las formas plásticas "a cubitos"), no lo es menos la valoración que entonces se otorgara a obras similares -que fueron calificadas de pintura "cerebral", realizada desde un "profundo estudio de la estética comparada", etc.<sup>27</sup>-, ya que estos juicios expresan una imperiosa necesidad de apuntalar discursivamente como innovadora, en la esfera de la legitimación, una producción que, en los hechos, no siempre lo fue en el nivel propositivo.

**2.4. Reinventando el Juego.** Resumiendo lo dicho, al menos tres factores concurrirían para considerar el carácter de los imaginarios emergentes de la gestión *artenovista* y sugerir, desde allí, logros y restricciones al interior del campo artístico local.

Primeramente, la dificultad de articular ciertas previas experiencias modernas (*factuales*) efectivamente existentes en el medio; las mismas que, al margen de su bajo grado

---

27. Más todavía, considerando que los autores de estos juicios -Rossi y Plá, respectivamente- de manera alguna carecieron de lucidez.

de autoconciencia procesual y/o programática –o aún de conciencia, a secas-, implícitamente habrían avanzado en la sustantivación del par *autonomización/identidad*, caracterizador de la agenda de la modernidad regional (asumidas las mencionadas limitaciones locales).

En segundo lugar, la problemática inserción en la mencionada coyuntura regional –coincidente con el momento de su emergencia y consolidación como colectivo, ya que los términos puestos en juego por el grupo (epigonalmente identitarios-nacionalistas, por un lado, y episódicamente internacionalistas, por otro) respondían por entonces a supuestos, aunque no irreconciliables, sí sensiblemente contrapuestos, o –en todo caso- de dificultosa articulación.

Finalmente (ligado a lo anterior) se verificaría, en general<sup>28</sup>, una baja reelaboración de las corrientes regionales e internacionales, que corrió pareja a la ausencia de un contenido programático claro relativo a las opciones artístico/formales desde donde orientar su propia producción simbólica.

Desde allí, el colectivo construiría una identidad *diferencial/rupturista* a los efectos de obtener visibilidad y legiti-

---

28. Asumiendo –como se dijo- una producción heterogénea, reviste importancia la mención (no-taxativa) de cierta cerámica de Josefina Plá y la posterior orientación no figurativa de la escultura de Laterza Parodi, quien produjo obras del mayor interés. Quedarían asimismo pendientes consideraciones más pormenorizadas de las propuestas de Joel Filártiga y Aldo del Pino, ambos integrantes del grupo. No existe una catalogación completa de sus obras, pero algunos ejemplos aislados disponibles dan cuenta de su valor.

mación simbólica dentro del campo artístico (campo discursivamente conservador y poco proclive a estridencias diferenciadoras, según se dijo).

No obstante, en términos “político-culturales”, en el mediano y largo plazo, estas estrategias de diferenciación no ajenas a cierta ficcionalización propuesta desde un difuso *espíritu de cuerpo* vanguardista (cuando no desde una cohesión grupal articulada por adscripciones personales, primario-afectivas antes que programático-objetivas), resultaron muy eficientes para difundir y fijar una autorrepresentación que, con el tiempo, adquiriría un carácter oscilante entre la epopeya y el mito<sup>29</sup>.

29. Por ejemplo, la exposición de 1954, en la calle Palma –oportunamente planteada por Lili Del Mónico– fue señalada después como la única opción de presencia pública del colectivo, dado que el medio conservador le habría cerrado las puertas de los espacios expositivos existentes (“*era eso o la muerte civil*”, afirmaría más tarde J. Plá). Sin embargo, exponer en vidrieras comerciales había sido una práctica corriente desde hacía décadas. Por otra parte, diversas instituciones locales perfectamente *respetables* habían acogido antes –y siguieron haciéndolo después– similares exposiciones y emprendimientos de renovación artística. Entre otras, el Unión Club, en cuyos “aristocráticos salones” César Cabrejos, pintor y escenógrafo peruano entonces residente en Asunción, expuso obras de carácter *modernista* en 1954; la Asociación Cristiana de Jóvenes, donde João Rossi desarrolló sus influyentes cursos sobre el arte moderno hacia 1951; el Centro Cultural Paraguayo-Americano, donde se lanzó el posteriormente denominado *Manifiesto del Arte Moderno en Paraguay*, en 1952; el Instituto Cultural Paraguay-Brasil e, incluso, el “conservador” Salón de Otoño de 1951 de la Casa Argentina, donde expuso uno de los que posteriormente fundarían *Arte Nuevo*. En esta misma tónica mítica se ubicarían también las exclusiones que se señalaron como *catalizadoras* del surgimiento del grupo: en ocasión de la selección nacional para la II Bienal de São Paulo, de 1953, la elección mayoritariamente tradicionalista (del Centro de Artistas Plásticos del Paraguay) –se dijo– “provocó la reacción de una pequeña facción que, encabezada por Josefina Plá, se manifestó en disidencia y fundó *Arte Nuevo*” (Escobar, Op. cit., p. 114). Curiosamente, dicha *selección conservadora* y “*excluyente*” (y ciertamente muy heterogénea, por decir lo menos) tenida como



Cabría incluso identificar en esta postulación de la modernidad de 55 años atrás, ciertos antecedentes de modalidades de gestión que hoy resultan paradigmáticas (en tanto “funcionales”) al interior de nuestro campo cultural, en tanto que dicha “funcionalidad ” –de cara a la identidad como al propio (potencial) éxito de visibilización del discurso- se sustenta predominantemente en adscripciones afectivo/ personales y, por consiguiente, resultan fundamentalmente a-críticas y jerárquicas. Esta modalidad operativa a su vez reverbera en similarmente a-críticas postulaciones en los niveles propositivos (obra) y valorativos (crítica y teoría) del campo<sup>30</sup>. Pero si en el nivel estrictamente *productivo* del *sistema arte* los citados factores no propiciaron innovaciones radicales –en tanto colectivas, en los años de “irradiación”, según se dijo-, en la esfera de la *circulación* y la *validación* –pensamos- se producirían los aportes más significativos. Podría incluso señalarse a partir de allí una re-invenición de las reglas del juego cultural local, muchas de ellas todavía vigentes, según se sugirió más arriba.

---

generadora de la “ruptura” incluyó a la mitad del núcleo fundacional *artenovista*, que –efectivamente- expuso por primera en São Paulo (según consigna el catálogo. *II Bienal*, Ed. Ediam/ Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1953).

30. De hecho, cabría incluso preguntarse si, antes que un *campo cultural* local –en sentido estricto-, no sería más operativo identificar una *diócesis cultural* conformada por diversas *parroquias* jerárquicamente subsidiarias.

Tampoco serían menores las derivaciones institucionales impulsadas –directa e indirectamente desde allí–, ya que diversos lugares de relevancia cultural hoy operantes pueden inscribirse en dicha genealogía. *Arte Nuevo* promovió, asimismo, la presencia de la plástica nacional en el exterior, en sintonía con el rumbo internacionalista que tomaba el arte latinoamericano, al cual la producción local buscaba integrarse. Y, en el nivel teórico, desde antecedentes dispersos, contribuyó –a través de la crítica artística y la investigación– a la difusión y jerarquización de diversas manifestaciones visuales entonces poco valoradas en nuestro país.

Ciertamente, al margen de las opiniones suscitadas –éstas incluidas–, constituye un hecho la notoriedad de *Arte Nuevo* en la historia cultural paraguaya de la segunda mitad del siglo XX, atendiendo a que –a modo de herencia– su sombra (y sus luces) se proyectan a presente. Pero no menos cierta resultaría –justamente, desde allí– la ventaja (y la necesidad) de invocar hoy el *beneficio de inventario*.

**INTRODUCCIÓN.** La I Trienal de Chile, inaugurada oficialmente el 5 de octubre de 2009 y clausurada en diciembre de ese año, propuso el desafío de imaginar un mapa sujeto a temporalidades y espacios desiguales, corrido de sus propios contornos por lances poéticos que desplazan o incumplen los límites. El desafío rebasaba el ámbito cartográfico y se vinculaba con cuestiones básicas del arte contemporáneo. Cada cierto tiempo, los límites mismos del arte, los alcances de su concepto, precisan ser revisados. Esta necesidad es activada por el resorte de desconfianza (de negatividad) que, desde Kant, anima y ensombrece el devenir del arte. Pero, también, por la urgencia de definir los contornos de una práctica que, una vez disuelta la autonomía de la estética, aparecen borrosos y conducen a equívocos. Superpues-

\* Crítico de arte. Miembro de AICA-Paraguay.  
Actual ministro de Cultura de Paraguay. Curador general Trienal de Chile 2009.

tos, ambos impulsos hacen de la indefinición del término “arte” una marca de época.

Inmerso en una economía cultural globalizada y promiscua, abierto a todos los vientos de la historia -bullente de signos intercambiables-, el sistema del arte trae a colación la necesidad de desmarcar sus propias notas y potestades. El perímetro efectivo de los dominios del arte -la extensión de su concepto- vuelve a aparecer como una cuestión preocupante: ¿en qué sentido puede hablarse de la “artisticidad” de una figura que ha perdido el aval de la forma, el sello de la belleza, el refrendo del aura, principios constituyentes de lo artístico? Borrado, o por lo menos entreabierto, el círculo de la representación, resulta problemático determinar lo artístico de una operación que, despreocupada de cánones estéticos, atiende los usos y repercusiones sociales, las pragmáticas institucionales, las consecuencias políticas y, aun, el diseñismo generalizado del mercado.

El arte contemporáneo no se evalúa tanto por las cualidades intrínsecas de las obras ni por el puesto que ocupan ellas en un lugar consagrado, sino por sus efectos políticos: por las miradas que provocan y las cuestiones que levantan. Por eso, el estatuto artístico de una producción no se resuelve de antemano: se construye en cada situación específica, aunque esa tarea no pueda realizarse sin el auxilio,

aun provisional, de la forma estética. La curaduría asumió esta situación incierta para colocar el rótulo con la pregunta “¿Esto es arte?” sobre producciones y acciones cuyos emplazamientos fronterizos impiden definiciones tajantes.

**Las estrategias.** La figura del límite moviliza otras tres: 1. La de borde extremo o filo de un pliegue que permite imaginar terceros lugares abiertos a la alteridad, la intemperie o la nada. 2. La de la institucionalidad y los contextos del arte: la cuestión de lo extraartístico, que inquieta el largo camino de la modernidad y adquiere vigencia en cada nueva escena de reflexiones. 3. La de obra como constructo histórico contingente, como efecto de un “obrar” (Heidegger) que convoca el acontecimiento. La eventualidad de esta operación descubre lo aleatorio de situaciones extramuros: del albur de hechos y producciones que, oriundos de terrenos ajenos a la escena de la representación, pueden o no desafiar la mirada y devenir experiencia de obra.

El trabajo sobre estas figuras requiere trámites editoriales diversos<sup>1</sup>. En primer lugar, exponer las diferentes obras en perspectiva de ser miradas exige una tarea de edición museográfica. Por eso, el montaje mismo formó parte de las

---

1. En sentido amplio, se habla de “editorialidad” de la trienal para recalcar el trabajo de montaje y reordenamiento que exige la exhibición de las diferentes acciones.

curadurías. Las muestras presentadas en Santiago fueron encaradas por Osvaldo Salerno como instalaciones, obras de sitio específico: el manejo de los espacios exhibitivos (la administración de artificios que apelan a la mirada) pasó a integrar la propuesta de cada exposición. Lo mismo ocurrió con las muestras de Valparaíso, constituidas en parte por los dispositivos de presentación que construyó Gabriel Peluffo Linari, el curador de la muestra expuesta en esa ciudad. En segundo lugar, la curaduría de la trienal fue cruzada transversalmente por la reflexión teórica de los coloquios dirigidos por Nelly Richard: aunque las cuestiones trabajadas en ellos no se refirieran específicamente a las obras expuestas, manifestaban la presencia del concepto, límite y sostén de las imágenes del arte contemporáneo. Por último, debe considerarse la edición gráfica: el catálogo, las referencias textuales, los diagramas y mapas que articulan, relacionan y ponen en fricción las obras presentadas en esta trienal, permiten imaginar perspectivas de conjunto, inaccesibles por otros medios: resulta imposible alcanzar una visión entera de una trienal que discute los perfiles de su propio objeto.

**Zona de espera.** Según lo ya expresado, se intentaba que las acciones que configuran esta compleja propuesta puedan ser “operables” (puestas en obra, colocadas en situación que

involucre el deseo e interpele la mirada). Pero asumiendo la contingencia del arte contemporáneo -admitiendo que ninguna acción tiene el aval de una “artisticidad” que la preceda-, muchas de aquellas acciones podrán ser sujetas, aun brevemente, al régimen estético como otras no: quedarán afuera, en reserva, esperando provocar ese extraño juego de ocultamientos y miradas que llamamos arte.

El *parergon*, que actúa de contorno y contexto de la obra y permite imaginar un límite entre lo que es y no es arte, conforma una zona dudosa y espectral cruzada por actos, objetos y gestos que podrán ingresar por un instante en el círculo de la representación, o bien ser registrados como las operaciones de promoción cultural o los diagramas documentales, los mapas invisibles y los insumos que sostienen las maniobras del arte. (Como material de *studium*, en sentido barthesiano).

Así, esta propuesta curatorial se abría a la posibilidad de que muchas de las cuestiones que provocaba terminaran sólo sirviendo como aportes para la reflexión o como argumento o motivación de acciones prácticas. La vocación pragmática y performativa del arte contemporáneo impulsa acciones relacionales que, en sí mismas no artísticas, se orientan a producir situaciones capaces de fortalecer la institucionalidad local o habilitar nuevos puntos de vista ante

sus problemáticas específicas. Por eso, esta trienal incluyó exposiciones, pero también prácticas de gestión cultural, reflexiones, coloquios, talleres de arte, clínicas, intervenciones de artistas, publicaciones locales, propuestas museales desplazadas, ciclos de video y discusiones sobre los alcances políticos del arte contemporáneo.

**Las otras contemporaneidades.** La ambigüedad del adjetivo “contemporáneo” remite a otra cuestión: ¿por qué definir como contemporáneo un modelo de arte ante el cual lo diferente sería no-contemporáneo? Esta pregunta revela el prejuicio etnocentrista que admite un solo modelo de contemporaneidad. Si bien la idea de lo contemporáneo se halla marcada por el paradigma hegemónico occidental, resulta insostenible hoy la idea de *una* contemporaneidad (en el sentido en que pudo haberse pensado *un* modelo moderno).

Y en este supuesto juegan un papel fundamental las disonancias que, leal a su vocación anacrónica, instala el arte, cuyos pleitos con su propio tiempo desarreglan el trazado lineal de la historia, revelan los restos oscuros de lo simbólico y abren la brecha de destiempo donde opera la diferencia. Lo contemporáneo contornea, entrecortadamente, un ámbito de respuestas a las cuestiones que plantean distintos presentes, diversas actualidades. Desde esta posición, pier-



de sentido el intento iluminista de llevar la “verdad contemporánea” a procesos que han optado por demorar sus sazones, despreocupados de sincronizar sus ritmos con los marcados por el *mainstream*. ¿Por qué no sería contemporánea la producción actual de un grupo mapuche o guaraní? ¿Por qué no la de una escena rural activa, aunque desprovista de institucionalidad tecnológicamente “al día”?

**Mapa/límites.** La I Trienal de Chile re-trazó el mapa de un país cuya topografía misma permite imaginar una línea vertical que, al desplegarse sobre el eje extremo del sur, proyecta el plano triangular de Sudamérica. Esta ficción sirvió para representar la figura del límite comprendido como borde entreabierto y desplazado, como umbral difuso.

Otros límites fueron trazados dentro del mapa, que resultó, así, segmentado horizontalmente en tres franjas. Esta operación no pretendía cartografiar regiones, sino marcar, de manera arbitraria, puntos y planos adecuados al diseño curatorial. Cada una de estas áreas, vinculada con determinadas condiciones históricas, políticas y culturales, y provista de regímenes institucionales particulares, resultó abordada de manera específica. Así, la carencia de escuelas de arte en el norte promovió en esta región acciones tendientes a la formación de agentes y de públicos (o a la exhi-

bición y cuestionamiento de sus ausencias), tanto como a la exposición de muestras, la residencia de artistas y promotores culturales y la producción de encuentros y acciones comunitarias. La región central, rica en instituciones de formación y de pensamiento, se prestó a servir de escena a exposiciones y debates críticos. Por su parte, vinculada parcialmente con el tema de las identidades indígenas, la zona sur también resultó un espacio propicio para debates, clínicas y seminarios, así como para intervenciones provistas de un sesgo relacional de alcance comunitario. Esta idea, promovida por Justo Pastor Mellado, permitió concebir la curaduría de una trienal-país, diferente del modelo localizado en una ciudad específica (São Paulo, Porto Alegre, Venecia, Kassel, etc.). Y permitió, además, si no descentralizar las instituciones del arte, sí sugerir un modelo descentralizado, o por lo menos descentrado.

La aplicación de este formato no pretendía levantar una “cartografía artística” de Chile ni dar cuenta de la fecunda variedad de sus expresiones, sino unir puntos, de manera casi azarosa, para trazar constelaciones que permitieran discutir la idea de un centro capaz de condensar y representar los productos artísticos del país. Aunque desde su posición de capital, Santiago tenga más recursos logísticos referidos a la institucionalidad del arte, esa hegemonía no

asegura la superioridad de su producción ni reitera el modelo centro/periferia; a lo más signa de una manera particular tal producción. Sin embargo, ni siquiera esa peculiaridad es privativa de la capital: cada escena local administra a su modo sus diversas economías de representación y sus circuitos de reflexión.

Por otra parte, aunque centrada en las escenas locales chilenas, la trienal se abrió a ámbitos diversos de América Latina. Y lo hizo no porque su guión curatorial supusiera una esencia latinoamericana que expresar, sino porque consideraba oportuno recortar estratégica, discursivamente, espacios alternativos: otros lugares desde donde afirmar la diferencia de “lo latinoamericano” mediante gestos políticos capaces de provocar pragmáticas diversas.

La presencia de curadores y conferenciantes europeos también acompañó el sentido de desplazamiento que tiene el mapa de la trienal; en este caso más allá del triángulo sudamericano. Es que la discusión misma del límite implica el deseo del otro lado, el detrás de la cordillera, el más allá del mar o el revés de la carta geográfica. Y el doble movimiento de trasponer los bordes desde ambos costados abre terceros lugares, espacios intermedios, pausas y entreactos. Estas zonas interinas levantan escenas propicias al acontecimiento.

**La mirada.** Una escena propicia al acontecimiento (un *Lichtung*, dice Heidegger: un claro) requiere artificios de exhibición, aparejos de puesta en mirada. Por eso, los programas comunicacionales, relacionales y pedagógicos, así como los trabajos de promoción cultural comunitaria que integraban esta trienal, no pueden ser considerados en clave de políticas culturales, sino planteados en registro expositivo. En alguna instancia de su desarrollo, estas tareas requieren una inflexión poética (un juego de sentido) y una acción estética (una apelación sensible); es decir, precisan un expediente representacional. Así, las diversas tareas relacionadas con la educación, el archivo, el pensamiento, la formación de cuadros, la configuración de redes de creadores y promotores, tanto como la consolidación de institucionalidad local, son ubicadas por esta curaduría en los linderos entre el arte y lo extraartístico: aunque actúan fuera del régimen de la bella forma deben, en algún momento, someterse a la economía de la apariencia.

Este desvío estético no implica una concesión formalista (no un regreso a la autonomía del arte), sino la exigencia de un momento de manifestación sensible capaz de movilizar significaciones. Acá, lo estético demanda la imagen para enfrentar lo que excede lo lingüístico, lo cultural. Pero ya vimos que la contingencia propia del obrar artístico impide

asegurar que toda acción pueda ser re-presentada, convocada al círculo de la representación: muchos documentos, acciones y programas podrán mantenerse oscilando sobre los límites del arte, esquivos al sello de la forma (ajenos al juego de la mirada).

**OBRAS.** Bajo los próximos títulos serán analizadas diversas obras y acciones que integraron la trienal, buscando no levantar un listado, sino justificar el guión curatorial. Las propuestas son expuestas en dos capítulos: el primero enfatiza las mediaciones sobre las escenas locales y el segundo, las exposiciones. Nótese que se habla de “énfasis”, lo que supone que ninguno de los momentos desaloja al otro.

**Campos editados.** Justo Pastor Mellado<sup>2</sup> emplea (y vincula) los términos “editor de campo” y “escenas locales” para referirse a determinadas prácticas curatoriales que inciden en las instituciones del arte ubicadas en territorios determinados. Las propuestas analizadas para este título parten del cruce de ambos términos. En estos casos las curadurías se vinculan con las políticas culturales, la promoción de acciones comunitarias y, en general, con el llamado “arte rela-

---

2. El crítico chileno integró el equipo curatorial de la Trienal de Chile 2009 durante gran parte de su desarrollo (Nota de la editora).

cional” (Bourriaud), que subraya las relaciones establecidas en el circuito de producción artística en desmedro de la obra misma, o quizá, que hace obra de la pragmática social participativa. En todo caso, las propuestas referidas en este ítem se basan en trabajos realizados en contextos locales concretos y orientados a generar mediaciones interactivas con las localidades, incidir en las condiciones históricas y fortalecer la infraestructura de la producción artística (o cultural, en sentido más amplio).

Estos expedientes interesaron a la curaduría de la trienal en cuanto involucran la figura de la performatividad del arte, que señala, a su vez, uno de sus límites más inquietantes: el que desmarca la escena de la representación de las condiciones sociales donde ella ocurre. ¿Hasta qué punto puede el arte producir relaciones reales con el mundo, impulsar situaciones concretas, interferir en prácticas cotidianas? O, invirtiendo la cuestión, ¿hasta qué punto pueden esas relaciones, situaciones y prácticas ingresar en el círculo del arte? Obviamente lo interesante de estas preguntas es que no pretenden (no podrían) ser resueltas: lo indecible de la oposición que plantean ellas genera una zona equívoca y nebulosa; -sitio ideal de trabajo para el arte-, una posibilidad de que ese espacio se convierta en espera de acontecimiento. Por eso, bajo este título se exponen brevemente

curadurías basadas en “ediciones de campo” (clínicas, talleres, residencias de artistas, promoción de ediciones locales, investigaciones de campo, exposiciones vinculadas con tradiciones específicas, etc.) que promueven la construcción de infraestructura local, en el sentido en que Mellado emplea este término<sup>3</sup>.

**Escenas del norte.** La región del norte de Chile carece de circuitos artísticos y culturales institucionalizados (galerías, museos, centros culturales, institutos de formación, etc.). Esta carencia convoca a desarrollar propuestas en torno a sí misma. A través de esta trienal no se buscó fundar institucionalidad (no se buscó instituir políticas culturales), sino desarrollar acciones que resuenen de manera propia en las vacancias del arte establecido y que, a su vez, puedan generar otras y otras, cuyos resultados, escapen del mero momento de la representación y asumir configuraciones colectivas, contingentes y particulares siempre, pero efectivas en su realización. Sin renunciar a su propio estatuto, la creación artística se convierte en el momento de un proceso cuyos alcances podrían prolongarse más allá de la agenda

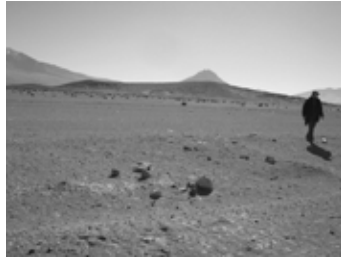
---

3. Las prácticas desarrolladas bajo este capítulo parten, en general, de un diagrama propuesto por Mellado. El reto de la curaduría fué que estas prácticas pudieran ser expuestas sin perder su pretensión performativa (lo que queda fuera de la exposición pertenece al plano óptico de la promoción sociocultural o las políticas culturales).

trienalística, y sus ecos, conformar los “enlaces polifónicos” que menciona Guattari.

*Los tiempos del campeón.* Curada por Rodolfo Andaur y presentada en el Museo del Boxeo, la exposición *El campeón* se organizó en torno a fotografías y filmes que, procedentes de las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado, registran, aparte de hechos cotidianos, escenas de los victoriosos rounds de Tani, Estanislao Loayza, ídolo del deporte chileno y, muy especialmente, de la región de Tarapacá. Más allá de la estética vigorosa de sus imágenes, la figura de Tani condensa un espectro intenso de verdades relativas a la historia local y activadora de repercusiones políticas y territoriales: la imagería del trabajo salitrero, el discurso heroico y guerrero del cuerpo masculino, los oscuros argumentos locales de la identificación social, la autoafirmación de Iquique ante la capital, la colectividad generada por la admiración del icono, etc. Todas estas figuras promueven significaciones densas, vinculadas con la conformación de identidades colectivas y reforzadas retóricamente no sólo por los recursos de la fotografía, sino, en este caso, por el anacronismo que trastorna los tiempos de la mirada social: “Es en el congelamiento de las mecánicas, en la detención de la imagen, donde nuestra época encuentra su eficacia





*El campeón.* Fotografías y filmes sobre Tani Loayza.

Iquique, Museo del Boxeo.

Los grandes espacios del norte chileno fueron escenario de las acciones de Patrick Hamilton y Gastón Ugalde.

política”, escribe Bourriaud<sup>4</sup>. Es que estas prácticas que, por un instante, logran desconcertar el régimen estético, son las que entreabren posibilidades de mirar el propio contexto desde otro lado: desde un lugar desplazado que reactive la sociabilidad y habilite nuevas formas de articulación cultural.

***Residencias de artistas. Proyecto Colchane-Pisiga.*** También curada por Rodolfo Andaur, la instalación resulta de la residencia de Patrick Hamilton en el pueblo de Colchane, durante la cual trabaja la figura de ciertos límites: el que marca un punto extremo de altura cordillerana y de resistencia física (4000 metros sobre el nivel del mar), pero, también, el que señala un confín territorial (la frontera de Tarapacá con

---

4. Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Adriana Hildalgo Editora, Buenos Aires, 2006, p. 104.

Bolivia). Pero hay un juego de límites más inquietante: el producido por la ritualidad, la indumentaria y, en general, las redes simbólicas y las figuras imaginarias andinas, procesos que se exacerbaban durante el tiempo de la residencia de Hamilton (cuando ocurren “particulares movimientos migratorios previos al solsticio de invierno”, según explica el curador). Los flujos migratorios, producidos siempre en ambas direcciones transfronterizas, conmueven una zona intrincada y revuelta, donde resuena lo andino chileno, peruano y boliviano, pero también, lo argentino del norte. Esos trasiegos permiten confrontar sensibilidades y entreabrir escenas sostenidas por mundos que son y no son los mismos. Y permiten además divisar mapas relacionales donde las formas del intercambio tradicional conviven con las del tráfico intenso, la urbanización compulsiva, los éxodos obligados y el contrabando.

*De ambos lados.* Luego de realizar una travesía de aproximadamente 100 kilómetros por el desierto, Gastón Ugalde, artista boliviano invitado a una residencia en el norte, instaló mediante placas de vidrio templado un límite transparente en la frontera Lípez-Atacama, que separa Chile de Bolivia. El lugar está ubicado a más de 4.000 metros sobre el nivel del mar; es en sí un sitio liminar, marcado por la ultimidad del confín y de la cumbre. Pero la transparencia del límite, su

presencia espectral, traslúcida, se proyectaba -más allá de las placas que levantó Ugalde- en la inmensidad reverberante del desierto, en la refulgencia del aire que inventa o escamotea lindes intocables o en los innumerables espejos azules de origen salino, propios de la región de Antofagasta.

Ugalde propuso la instalación *Del otro lado*, que involucraba la participación de los pobladores, las señas calladas del paisaje y el peso de los límites cristalinos y reflectantes para, mediante fotografías tanto como grabaciones en video, sugerir la figura del límite como espejismo y reflejo, como línea invisible, imposible, que permite cruzar al otro margen o mirar lo que sucede en la escena de enfrente y duplicar en silencio lo que acontece de este lado.

*Náufragos*. Joaquín Sánchez, artista residente paraguayo-boliviano, participó de la trienal con dos trabajos. El primero, un puro gesto realizado en la bahía de la Rada, donde, el 21 de mayo de 1879, fuera librado el combate naval de Iquique, en el contexto de la llamada Guerra del Pacífico. Un buzo boliviano se zambulló en las aguas de la bahía y buscó en su fondo cruzar la línea de frontera y conflicto que continúa bajo el agua la trazada en tierra. Simultáneamente nueve inmigrantes bolivianos, moradores de barrios marginales de Iquique (Alto Hospicio), con agua congelada del mismo mar formaron la frase “No sé



Joaquín Sánchez. *Mboi piré*, 2007.

nadar” (referida a la mediterraneidad de Bolivia), cuyas letras heladas una mujer indígena de este país se encargó de distribuir en una hilera sobre la orilla de la misma playa. El gesto tiene un sentido ritual y desagracioso: como si a través de esas ceremonias cruzadas pudiera revertirse el signo adverso que produce la crispación de los límites políticos y el aislamiento de las naciones.

El otro trabajo, llamado *Mbói piré* (en guaraní: “piel de víbora”), gira en torno a la figura de un corazón humano que, realizado en látex, flota a la deriva en el lago Titicaca. Ubicado en su interior, desnudo, el artista graba imágenes de video oscilantes y borrosas. El gesto vuelve a recalcar el tema obsesivo de la mediterraneidad (boliviana y paraguaya, en este caso), el límite que ciñe por entero cada país y hace de él “una isla rodeada de tierra” en el decir del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos.

*Caminos.* El artista residente Cristian Segura (Argentina) discute, bajo la curaduría de Rodolfo Andaur, los límites de la institucionalidad del arte empleando la proyección itinerante y pública de diversos videos referidos a una visión crítica de las bienales, los museos, la economía del arte y su proyección pública, empleando los circuitos cerrados de televisión de los autobuses interregionales de la zona norte. De esta manera sugiere la relación oscilante entre *lo público/los públicos* y reflexiona irónicamente acerca de la transitoriedad y la contingencia de las escenas del arte.

*Entrega diferida.* Realizada cada 16 de julio en plena Pampa del Tamarugal, en el Norte de Chile, la festividad patronal conocida como *La Tirana* constituye un acontecimiento ritual en el sentido fuerte del término: moviliza estructuras imaginarias y simbólicas que replantean los diagramas comunitarios y activan el interjuego de los sentidos sociales. Tradicionalmente, la fiesta es encarada como puesta en escena de la sociedad que permite divisar dimensiones ocultas durante el tiempo ordinario: núcleos duros de creencia y de conocimiento, formas específicas de arte comunitario, depósitos de tradición y creatividad, etc. Hoy se enfatizan otros momentos de la fiesta, que no desconocen los anteriores: la fiesta como resguardo de formas simbólicas amenazadas, pero, también, como sostén de un espacio público

de negociaciones indispensables para la institución y la renovación del pacto social. Este énfasis permite el ingreso de cuestiones relacionadas con las identidades y los imaginarios colectivos, los argumentos míticos de la integración social, las instancias de representación de la sociedad, las razones ocultas del consenso y el disenso, los mecanismos secretos de la hegemonía y los juegos del poder. Es que, a pesar de la globalización y sus dictados homogeneizadores, muchas poblaciones, comunidades, grupos y etnias siguen conservando núcleos duros de identidad desde los cuales pueden negociar con la cultura hegemónica nuevos espacios de apropiación, reacomodo e intercambio.

Esta fiesta constituía un punto central en el desarrollo de la curaduría de la trienal porque trazaba y borraba con fuerza límites tajantes del arte: el culto -según Benjamin, patria originaria del aura- subraya el momento estético para apuntalar cuestiones que nada tienen que ver con la sensibilidad, ni la belleza, ni la forma, sino, como queda dicho, con la economía simbólica e imaginaria de esquemas socioculturales. La propuesta original de la trienal (relativa a La Tirana) consistía en encarar esta fiesta desde lugares distintos, marcados por la participación de los oficiantes, los peregrinos, el público, la prensa y los artistas. Pero ocurrió algo imprevisto: la amenaza de la gripe AH1N1 obligó a las autorida-



Vania Fernández.  
*Acción La Tirana. El Angelito*,  
Vídeo, 2008.  
Iquique.

des sanitarias a cancelar la festividad en La Tirana, que pasó a ser celebrada en Iquique. Este desplazamiento no truncó la manifestación fervorosa y festiva de la comunidad, pero impidió la realización del acto principal, el meollo oculto de la fiesta: el rito ambiguo y oscuro (como todo rito) llamado *La Entrega*, durante el cual un danzante ofrenda su traje a la Virgen de La Tirana, la Reina del Tamarugal.

La mudanza de la fiesta a un lugar extraño, modernamente urbanizado, y, sobre todo, la ausencia ritual cavada en su centro, produjeron un desacople en la coreografía y el sentido del ritual y abrieron una escena paralela, propicia al acontecimiento. En ella, siempre bajo la curaduría de Rodolfo Andaur, se posicionó Vania Fernández (Chile) para trabajar, mediante un video titulado *Tirana en Iquique, el Angelito*, ciertos conflictos que plantea hoy la modernización de todo rito tradicional y la sujeción del mismo a la

lógica masmediática. Desde mi punto de vista, el conflicto intercultural será encarado (si no resuelto) con naturalidad y dejará formas nuevas y bien ajustadas si se cumplen dos exigencias. La primera requiere que la comunidad pueda resignificar la avalancha de la mercantilización cultural y negociar con la omnipresente lógica del espectáculo y la información; la segunda, que pueda seleccionar cuáles son los signos a ser mantenidos, incorporados o suplantados. Pero estas discusiones ocurren entre bambalinas; en la escena, la fiesta comienza de nuevo en lugares distintos, aún cargada de ganas y sin demasiadas preguntas.

*Otro Eje Norte-Norte.* Marcos Figueroa, artista y docente tucumano, encaró un modelo de residencia que consistía no en la instalación de un artista en un medio local, sino la de un agente o promotor cultural, un “editor de campo”. Este proyecto no partió de cero: se insertaba en un proceso previo de actividades impulsadas por agentes locales que vienen trabajando tras la idea de “activar y proyectar la producción artística regional”. Para llegar por vía aérea a Antofagasta, Figueroa debía trasladarse desde Tucumán a Buenos Aires y, desde allí, a Santiago. La absurda geometría que traza este derrotero le permite reflexionar acerca de los desvaríos de los mapas políticos, cuyos diagramas no responden a la eco-



nomía de las distancias ni a la lógica geográfica, sino a las jerarquías de arriba que exigen los mapas globalizados. Este desajuste entre lugar y punto aeroportuario refleja no sólo asimetrías de filiación colonial, sino conflictos entre cartografías políticas que afectan la propia definición de territorio y vuelven este término fluctuante. Aunque no pueda ser anclada en posiciones fijas ni tratada en registro binario, la oposición entre capital y provincia -que conserva la tensión centro/periferia- disloca posiciones, altera los mapas y redibuja los límites jurisdiccionales: deja en suspenso cualquier evidencia topográfica.

Pero ya se sabe que todo desplazamiento, todo desacuerdo entre planos superpuestos, deja márgenes, rebordes y rendijas. Figueroa trabajó esos espacios residuales para imaginar nuevas mediaciones socioterritoriales. Trazar una línea recta y limpia entre el norte argentino y el chileno supone la instalación de un eje que pueda relocalizar el territorio, aunque de manera provisional. Vincular artistas de un lado y del otro de la cordillera, desconectados por los caminos del mercado aéreo, produce, por un instante, la emergencia de una cartografía extraña. Y ese acontecimiento permite no sólo avistar caminos soterrados, sino transitarlos<sup>5</sup>.

---

5. La muestra de artistas chilenos que participaron de la clínica de Figueroa se llevó a cabo en Salta. En este caso, la propuesta de la trienal implicó no sólo salir de Santiago, sino trascender físicamente el límite, la cordillera. Cabe destacar, de este modo, el

El proyecto Antofagasta incluyó un conjunto de teleconferencias, muestras, encuentros, residencias, clínicas y pasantías de artistas que, más allá del ámbito estricto de la trienal, buscaban construir estrategias de promoción y circulación del quehacer artístico local, así como crear redes de intercambio entre escenas locales interregionales.

#### **Escenas del sur**

**Sinergias.** Félix Suazo, crítico y curador cubano-venezolano, se instaló en Concepción para realizar un trabajo de promoción, articulación y acompañamiento de diversas prácticas de creación artística y gestión cultural, canalizadas a través de circuitos distintos (colectivos de artistas, críticos y agentes culturales, unidades académicas y entidades públicas, gubernamentales o no). Suazo no buscaba coordinar u organizar tareas, sino levantar un diagrama de relacionamiento entre trabajos de creación y reflexión ya iniciados e, incluso, provistos en algunos casos de cierta tradición en el medio. Mediante esta articulación, básicamente discursiva, de prácticas desvinculadas formalmente entre sí (aunque relacionadas de hecho a través de distintas mediaciones

---

complejo movimiento de esta acción que se trasladó desde Tucumán a Antofagasta, donde se organizó una muestra que fue llevada luego a Salta. En esta ciudad se produjo un cruce con artistas del norte argentino que, acompañados de los chilenos, regresaron a Antofagasta para realizar la segunda muestra.

locales), este “editor de campo” intensificó las sinergias locales. A largo plazo, estos impulsos buscaban desencadenar nuevas acciones cuyos efectos se prolongarían más allá de la agenda trienalística y cruzarían, por un lado, lo regional, nacional e internacional y, por otro, lo social y lo estético. Algunas de las acciones que acompañó Suazo se relacionaron con clínicas y talleres convocados especialmente para esta trienal por la curaduría general. Otras recayeron sobre prácticas locales, como la edición especial de las revistas *Animita* y *Plus*, que constituyeron desafíos para la continuidad y reactivación de las publicaciones y pasaron a integrar el mapa de la trienal, tanto a través de los temas que aportaron como mediante su participación en el proceso de discusiones que formaron parte del concepto curatorial.

*Plus*, orientada a la reflexión crítica alternativa, en su número 6 incorporó colaboraciones de destacados críticos y pensadores latinoamericanos y *Animita*, ubicada en el límite entre el diseño y la obra artística, convocó a colectivos locales a tratar -en su número 13- la crisis de la educación en Chile, tema que dialoga con la particular iconografía editorial de la revista.

Provista de un carácter reflexivo, la clínica dictada por Patricia Hakim (Argentina) buscó que los diversos artistas invitados analizaran su propia obra y la de los demás par-



*Operación Pasamontañas, Valdivia.  
Juliana García, acción de dibujo.  
LIQ, Concepción. Intervención urbana  
(Colectivo/Juan Carlos Rodríguez)*

participantes, las debatieran en contextos discursivos diversos (básicamente preocupados por el arte público) y las confrontaran entre sí de modo a generar interacciones productivas y dejar el camino abierto a la creación de redes.

La residencia-taller de Juan Carlos Rodríguez (Venezuela) se desarrolló a través de la práctica de obra, charlas, performances, acciones de registro y difusión. Rodríguez aplicó “metodologías relacionales” para promover experiencias que, vinculadas a situaciones y problemáticas específicas, dejaron como resultado la constitución del Colectivo Taller Arte Público Concepción, entre muchas otras acciones. Rodríguez actuó como un “artista movilizador” al pie de la letra: una suerte de agitador que escapa de todo control institucional para establecer vínculos laterales, marginales, con artistas promotores independientes muy diversos, pero deseosos todos de participar y producir cambios en el escenario local.

**El paso de la montaña.** La propuesta curatorial de Eva Grins-  
tein (Argentina) -también provista de un fuerte sesgo rela-  
cional y un manifiesto interés por el contexto urbano y los  
alcances sociales- vinculó a ocho artistas de Valdivia con  
otros tantos argentinos residentes en diversas ciudades de  
la Patagonia. La *Operación Pasamontañas* generó un espacio  
de intercambio, solidaridad, colaboración y cohesión gru-  
pal, apto para la producción de obras flexibles, realizadas  
individual o colectivamente. La experiencia dejó como re-  
sultado trece proyectos encaminados a repensar la vivencia  
comunitaria como una posible vía para incidir en la escena  
pública a través de la imaginación poética<sup>6</sup>.

## Posiciones

### **La belleza de los otros.** Las culturas populares<sup>7</sup> no autonomi-

6. “Es interesante -señala un informe sobre este trabajo- rescatar la experiencia casi de *retiro* que vivió este grupo. En tanto la clínica de Hakim fue breve y abierta, ésta fue prolongada, intensa y ‘cerrada’. Mediante una rigurosa disciplina, que no excluía el encuentro distendido, los artistas y la curadora alcanzaron dos semanas de convivencia, elaborando y compartiendo proyectos de obra. El resultado fue presentado en una suerte de ‘muestra final’ diseminada por diversas partes de Valdivia, inaccesibles algunas para el público en general. Ciertas obras se involucraban con historias propias de la ciudad y sus pobladores. La experiencia dejó también como resultado la inminente creación de una red de artistas articulada a uno y otro lado de la cordillera”.
7. A los efectos de esta curaduría y en sentido amplio, el término *arte popular* incluye el *indígena*, en cuanto éste, al igual que aquél, se refiere al conjunto de formas alternativas que suponen una dirección no hegemónica, aunque no necesariamente contrahegemónica. Así, aquel término abarca tanto el arte mestizo (generalmente rural) como el indígena, desarrollado por pueblos de origen prehispánico que mantienen tradiciones culturales propias, aunque sujetas siempre a diversos procesos de transculturación y, aun, de aculturación.

zan la esfera estética como lo hiciera la modernidad occidental. Esta confusión (arte/cultura, arte/vida, etc.) determina el lugar de lo artístico en el decurso de esas culturas y lo acerca a la problemática contemporánea: el arte funciona como argumento para potenciar funciones extraartísticas. Lo estético formal permite que la obra se muestre, pero ella termina zafándose siempre de la pura apariencia en pos de sus muchas finalidades sociopolíticas y religiosas. Este título incluye tanto obras de arte popular como operaciones sobre las mismas, y además depolíticas de promoción cultural que resultan contiguas al tema del arte.

*La foto y su sombra.* Los Talleres de Fotografía Social *Airwin* fueron llevados a cabo en diversas comunidades mapuche<sup>8</sup> por Andrea Josch y Claudia Astete con la colaboración editorial de Nelson Garrido, artista y promotor cultural que ha trabajado intensamente la cuestión indígena. Estos talleres, que comenzaron a funcionar a fines de 2008, proporcionaron técnicas fotográficas digitales a mapuche habitantes de diversos lugares de Chile. Sin embargo, no sólo ponen a disposición de los indígenas cámaras fotográficas, sino que los dotan de adiestramiento en el uso de las mismas: la mi-

---

8. Consejo de Todas las Tierras, Temuco, San Juan de la Costa, Zona Huiliche, Osorno, Cerro Navia, y Mapuche Urbano MAPURBE, Santiago. Observación: Se asume en este texto la convención según la cual los nombres de pueblos indígenas no se pluralizan, en el supuesto de que ellos cuentan con códigos propios de pluralización.



*Aiwin, La imagen de la sombra, MAVI. Obra de Bernardo Oyarzún que compartió sala con los resultados del Taller de Fotografía Social desarrollado en comunidades mapuches.*

rada del fotógrafo exige disciplina y entrenamiento, tareas de enfoque y edición; prácticas de estrategia formal, pericia y método, además de discusiones acerca de la pragmática de la imagen: cuestiones de discurso y retórica. En el curso de este proceso complejo, se realizaron muestras de las fotografías en el Museo de Artes Visuales de Santiago<sup>9</sup>, en el Museo Nacional Ferroviario Pablo Neruda de Temuco y en el Museo de Arte Contemporáneo de Traiguén.

Resulta claro que proveer de estos medios a comunidades potentes y alertas, ansiosas de voz propia, producirá impactos vigorosos. Los mapuche, al igual que todos los pueblos indígenas de América Latina, se hallan amenazados en sus territorios tradicionales y sometidos a procesos complicados de colonización cultural. Pero también se encuentran desa-

9. En la exposición del Museo de Artes Visuales se contó, además, con obras de Francisco Huichaqueo (*Antilef. La caída del sol*) y de Bernardo Oyarzún (*Territorio Mapuche. Lección de Geografía*).

rollando procesos activos de transculturación, reapropiación simbólica y defensa de sus patrimonios físicos e intangibles.

Estas experiencias intensas no sólo requieren la enunciación discursiva mediante demandas explícitas, sino la puesta en representación de aspectos que escapan a la palabra y al concepto. El mundo propio del trabajo, el hogar, el paisaje, el de la intimidad personal, la convivencia cotidiana, la memoria compartida y el lenguaje trastornado, exigen expedientes imaginarios en muchos casos perdidos. La espectralidad y el reflejo, componentes del término *Aiwin* (“la imagen de la sombra”), precisan hoy renovar sus trámites.

La fotografía deviene un medio para recuperar un espacio imaginario desteñido en sus reverberos, borroneado en sus sombras. Pero también señala un camino de autoafirmación colectiva: el esquema colonial coloca al indígena del otro lado de la cámara, del lado del objeto, no en el lugar del enfoque y la mirada. Revertir esta posición significa un giro político fundamental: quien empuña la cámara edita la realidad y levanta los ojos ante quien mira la foto consumada.

Ahora bien, de nuevo: ¿qué tiene que ver con las cuestiones de arte este gesto, válido como acción etnosocialmente afirmativa? Éste es el tipo de preguntas que quiere plantear la curaduría de la trienal, interesada no sólo en promover cuestiones, sino en proponer posturas desde las cuales con-



siderar el arte contemporáneo. Ya se sabe que éste se encuentra en una posición difícil: la autonomía de las formas -que constituyera su bastión- ha colapsado ante el atropello de los contenidos temáticos, los discursos sociales y la reflexión conceptual. El arte precisa afirmar un contorno propio en medio de este escenario carente de hitos y referencias, desalabrado. Por un lado, aquel nuevo contorno requerirá operaciones formales, estéticas: deberá, necesariamente, contar con el auxilio de la imagen y el sostén de la apariencia sensible. Pero, por otro, ya no podrá detenerse en la órbita de la pura forma, un círculo definitivamente quebrantado. Ante este dilema, las culturas indígenas, así como ciertas prácticas de promoción de las mismas, presentan si no respuestas definitivas, sí indicios de otros lugares.

Para decir verdades agazapadas en el dorso del lenguaje, esas culturas recurren a los argumentos de la estética, pero no haciendo de ellos un fundamento concluyente, sino un recurso necesario, inevitable tal vez. La expresión de la forma, la belleza incluso, seducen a la mirada y la reconducen a aquellos rincones oscuros renuentes a la palabra. Por un instante, el brillo de la apariencia -la distancia que abre la forma- permite ojear el otro lado, el envés de la imagen, que sólo aparece huidizamente y de costado. En estas fotografías, el momento formal respalda expresiones, demandas,

gritos en muchos casos. El museo detiene por un instante ese momento y lo ofrece a la mirada. Después, las imágenes seguirán su curso, volverán a las comunidades, donde también por un instante iluminarán miradas para, enseguida o paralelamente, marcar las zonas de sombra que cautelan sus verdades.

**Museos.** La borradura de los límites del arte, provocada por la crisis de la autonomía de lo estético, plantea un reto complicado a los museos, que ven sus reductos invadidos no sólo por las turbias filtraciones de la realidad (y los oscuros llamados de lo real), sino por confusas maniobras pluridisciplinales que desorientan, pero también vivifican, sus hasta entonces bien diferenciados espacios.

El colapso de la autonomía de la estética pone en jaque la clausura de los espacios museales y provoca la irrupción en ellos de cuestiones extraartísticas que conmocionan sus límites tradicionales. Como cualquier otro, este cambio de paradigmas tanto acerca confusiones como abre alternativas. La crisis de un modelo arquetípico y ejemplar de museo permite la emergencia de proyectos museales alternativos y la aparición de nuevos patrones, adecuados a los requerimientos de tiempos y regiones diversas, a políticas culturales definidas, a específicos programas históricos o didác-

ticos. A su vez, estas irrupciones promueven el desarrollo de distintas narraciones curatoriales capaces de imaginar itinerarios particulares -provisionales- de lectura de lo artístico. Abandonada la pretensión de un museo soberano y total, se requiere explicitar en cada caso las condiciones y supuestos bajo los cuales cada entidad museal específica acota un espacio de trabajo. Un lugar cuyos límites serán siempre borrosos y vacilantes y no terminarán de demarcar definitivamente lo que es y no arte.

La trienal incluyó entre sus exposiciones en Santiago dos propuestas museales que producían en su curso torsiones y desvíos y aportaron nuevas reflexiones acerca de la figura de lo popular (que debe ser vinculada con estas propuestas) y sobre el tema del límite del arte. Las muestras *Una mirada múltiple: el Museo del Barro*, curada por la crítica brasilera Aracy Amaral, así como *Lo impuro y lo incontaminado III: pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo*, a cargo del curador peruano Gustavo Buntinx, no sólo establecieron curadurías particulares dentro de la general, sino instituciones dentro de instituciones. Por una parte curaban la curaduría previa de un museo; por otro, presentaban entre las narrativas de una trienal guiones de museos en formato de muestra. Estas intervenciones, que tergiversan la economía de la exposición (museal, trienal), permiten analizar intersecciones (límites)

entre modelos curatoriales superpuestos, pero, también, que exponen la existencia de circuitos museales alternativos relacionados con los destiempos de lo popular.

Ciertos museos, flexibles en sus configuraciones y atentos a los impulsos de la diversidad cultural, corresponden, por una parte, a nuevas necesidades que requieren descentrar la acción museal paravincularla con las comunidades. Por otra parte, asumen la crítica de las pretensiones omnicomprendivas de museos totales que buscan representar universos nacionales, históricos o culturales. Ante esta pretensión, los guiones museales expuestos en esta trienal desarrollaron estrategias curatoriales parciales, basadas en narrativas, temas o ensayos determinados: cuestiones que pueden acotar (y entrecruzar) tiempos, territorios y disciplinas diferentes. Estas modalidades museológicas también responden a las condiciones propias de la institucionalidad cultural latinoamericana: la insuficiencia de medios (presupuestos públicos y subvenciones empresariales) fuerzan la emergencia de modelos alternativos que basan su sustentabilidad en experiencias comunitarias y esfuerzos privados. Tanto el Museo del Barro como el Micromuseo corresponden a estos esquemas.

*La ordinariéz del aura.* Impulsado por la ausencia en el Perú de políticas estatales en el plano museal (Lima carece

de un Museo de Arte Moderno o Contemporáneo), Gustavo Buntinx fundó el Micromuseo, que funciona desde hace más de dos décadas, en base a colecciones itinerantes y estrategias curatoriales flexibles. Éstas aseguran presencia pública mediante su vinculación directa con la coyuntura cotidiana y los acontecimientos políticos, así como su atención a diversas demandas ciudadanas y su alianzas con otras instituciones no oficiales.

La exposición *Lo impuro y lo contaminado III: pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo*, ocupó en el ámbito de la trienal todo el espacio del Museo de Arte Contemporáneo (Parque Forestal). Este mismo emplazamiento desbordaba los circuitos tradicionales del arte: uno de los paradigmas de la musealidad chilena aparecía acometido por estéticas mestizas, crecidas extramuros en relación al arte consagrado. La muestra desplegó con intrincada exaltación los radicales planteamientos del museo: los conflictos, tensiones e intercambios que perturban la escena visual peruana (como gran parte de la latinoamericana) a partir de la “fricción creativa entre la pequeña burguesía ilustrada y lo popular emergente”, según palabras del curador. El resultado fue una exacerbada imaginería (“tecno-tropical-andina”) emplazada en zona franca: un lugar promiscuo donde se borron los límites entre la mística religiosa, la violencia y el erotismo



*Lo impuro y lo contaminado III: pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo.*  
Carlos Runcie Tanaka, *Sumballein*, instalación.  
Patricia Bueno, *Juego de damas*, instalación.  
MAC Forestal.

y donde transitan libremente e intercambian lugares los artistas eruditos y los creadores marginados del sistema del arte. Allí convergen el refinado quehacer de unos y la potente vulgaridad de otros. Allí, ambos sectores de artífices<sup>10</sup> entrelazan figuras y fragmentos oriundos de universos culturales diversos y provistos de los más variados expedientes representacionales.

Allí, por último, se entreveran los argumentos y las figuras de la artesanía callejera, la estridente publicidad de los pueblos amazónicos, la gran tradición pictórica de origen virreinal, la imaginería política revolucionaria, la iconografía paralela a la eclesiástica oficial, la estética de los medios masivos, la sensibilidad travesti, la ironía conceptual y ciertas audaces formulaciones tecnológicas.

10. Gustavo Buntinx emplea el término “artífice” para cuestionar la oposición entre “artistas” y “artesanos”.

*Cuatro miradas conflictivas.* En una muestra instalada en el Centro Cultural Palacio La Moneda (*Una mirada múltiple: el Museo del Barro*), Aracy Amaral encaró el libreto curatorial del Museo del Barro de Asunción desde tres sombrías posiciones, marcadas, respectivamente, por otras tantas figuras históricas: la de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), la del Chaco (1932-1935) y la dictadura militar de Alfredo Stroessner (1954-1989). De hecho, la propuesta de la curadora brasilera incluyó otra mirada: la que apunta al conflicto intercultural, que desde la Conquista y la colonización recae sobre la cultura indígena, primero, y mestiza, después.

Se trató, como queda dicho, de una reedición curatorial de la curaduría propia del Museo del Barro, basada ésta en los cruces de límites de sistemas culturales diferentes y en la consideración de los terceros espacios que estas transposiciones abren. El Museo del Barro busca confrontar obras de arte popular (indígena y mestizo) y erudito<sup>11</sup> sobre el presupuesto de la paridad de sus valores. Sostener la equivalencia de estas producciones diversas requiere, por una parte, montar circuitos expositivos que impulsen la interacción entre ellas y, por otra, argumentar en favor del estatus artís-

11. Para nombrar a los artistas de filiación ilustrada se opta por emplear los términos *erudito* o *culto* antes que *contemporáneo*, puesto que en cuanto tengan vigencia y encaren su propio tiempo, las obras de artistas populares también son contemporáneas. Por otra parte, recuérdese que, invocando razones ya expuestas, esta curaduría encara el arte indígena como parte del popular.



*Una mirada múltiple: el Museo del Barro.*  
Centro Cultural Palacio La Moneda.  
Apykas ceremoniales (varios autores).  
Claudia Casarino, *Uniformes*, 2008.

tico de todas esas obras. Esta política supone un modelo inclusivo de arte, que, de espaldas a la autonomía artística de la modernidad y en contra de sus posiciones etnocentristas, admita la existencia de experiencias estéticas, modalidades expresivas y operaciones poéticas desarrolladas al margen del programa moderno, aunque vinculadas con muchos presupuestos suyos. Así, la afirmación de la “artisticidad” popular no sólo abre una salida a un modelo de arte embretado por el círculo de su propia autonomía, sino al reconocimiento de la diferencia cultural: permite considerar sistemas de arte alternativos a los del ilustrado occidental y refutar el prejuicio colonialista de que existen formas culturales superiores e inferiores, mercedoras o no del título de “arte”.

El entrelazamiento de diversas sensibilidades y mundos de sentido es recalcado por la curadora, que trabaja “las miradas múltiples” en sus puntos mayores de tensión (una vez



más, en sus límites) forzando a obras de origen tradicional (rural, indígena) y de filiación moderno-vanguardística a sostener sus verdades distintas en el ámbito de un mismo espacio. Las líneas de mirada que propuso la curadora trazan un diagrama intenso que sostiene la mesurada estética del montaje: el drama de los conflictos históricos, así como la densidad de los contenidos expuestos, impiden que el refinamiento de la puesta en exposición devenga puro esteticismo y fuerzan los límites de la belleza: abren la exactitud de las formas a la tragedia de guerras y dictaduras, a las cifras oscuras de los pueblos postergados.

**Archivos.** Cuestionar, subrayar, intentar transponer los límites entre el arte y el archivo resulta un ejercicio confuso, pues esos límites tienden a desvanecerse cuando intentan ser cruzados. La deuda del archivo -su mal- se basa en que, en cuanto supone un acto de inscripción y traducción (de desplazamiento, de desacople), deja restos y descubre faltas. E implica, por lo tanto, un acto de representación: nunca puede hacer comparecer entero lo que nombra, nunca puede ensamblar lo ocurrido con el signo que busca encarnarlo.

Así, el intento de fijar la memoria no podrá evitar la presencia de excedentes o vacíos, de coágulos oscuros que resisten no sólo el archivo, la inscripción del acontecimiento,

sino el lenguaje mismo que quiso designarlos. Estas condensaciones de pura oscuridad sin nombre, estos remanentes o huecos que desafían el quehacer simbólico, impiden el cumplimiento y la clausura del archivo. Y, entonces, lo abren a la contingencia y habilitan, por debajo o encima de los márgenes, una posibilidad de cruce con los trajines del arte (que ocurre siempre en lugares entreabiertos, en las grietas insalvables del lenguaje: en los límites que trazan lo que no puede ser inscripto ni archivado).

En esta trienal, tres propuestas se estructuraron en torno al tema de los archivos: *El espacio insumiso*, presentada en el Centro de Documentación de las Artes-Centro del Cultural Palacio La Moneda, bajo la curaduría de Isabel García; *Laberintos de visibilidad*, programa de videoarte y mesas redondas curado por Mónica Carballas y *Arte/Latinoamérica: Estados de sitio* que, bajo la curaduría de Gabriel Peluffo Linari, ocupó varios puntos de la ciudad de Valparaíso.

Las tres propuestas discutían no sólo el límite entre las operaciones del arte y las del archivo, sino también la vieja cuestión del litigio jurisdiccional entre ambas, la contigüidad de sus territorios y la complicidad o la identificación que mantiene el quehacer artístico con el ámbito político. Paralelamente al hecho de que el trabajo sobre la inscripción de la memoria pública involucra en sí mismo una di-

mención política, las tres desarrollaron programáticamente contenidos vinculados con este quehacer. Representar en registro de arte documentos y actos de inscripción política supone exponer los archivos; es decir, no sólo presentarlos a la mirada como textos, sino como imágenes. Éste es el desafío que debieron enfrentar todas las acciones que conformaban el cuerpo (dudoso) de la trienal. Aunque la obra de Lotty Rosenfeld encaró el tema del archivo fuera de su encuadre documental, bajo este título referido a la relación arte/archivo también se incluyen sus intervenciones en cuanto trabajan el registro de la memoria en clave política.

*La letra y la imagen.* La exposición *El espacio insumiso* incorporó en su propia temática el pleito entre la escritura y la mirada: el subtítulo de la muestra es, justamente, *Letra e imagen en el Chile de los '70*. Pero los propios documentos inéditos que la muestra rescataba y exponía tienen un claro sentido político: se refieren a la producción de un frente de resistencia, analítico y creativo, que, emergido luego del golpe militar del '73, servirá de impulso y plataforma al arte crítico desarrollado posteriormente en Chile. El conceptualismo de los años setenta permitía no sólo vincular discurso y figura, sino estética y política. Las revistas, catálogos y otras publicaciones aparecidos durante la segunda mitad de aquella década,



*El espacio insumiso.  
Letra e imagen en el  
Chile de los '70,  
Centro Cultural Palacio  
La Moneda.*

instalan estrategias experimentales e identifican imaginarios que resultarán indispensables para el desarrollo de la escena posterior, centrada tanto en la teoría crítica como en la acción poética, y preocupada simultáneamente por la actualidad internacional y los lenguajes propios: por un lado, el experimentalismo vanguardístico; por otro, la insu-misión ante la cultura oficial y el interés por las iconografías marginales y las culturas alternativas. Estos archivos fueron presentados (representados) a través de arquitecturas exhibitivas (boxes, vitrinas, mesas de estudio) y mecanismos audiovisuales (bandas de sonido, gráficas, proyecciones) que promueven no sólo la mostración de los documentos, sino el desarrollo de una narrativa curatorial: una propuesta de recuperar un significativo material de archivo, pero también de sugerir la complejidad de matrices históricas abiertas a las lecturas azarasas que induce el arte.

**Sitios.** La muestra *Arte/Latinoamérica: Estados de sitio* comenzó por asumir las características del territorio urbano donde se emplazaba. El propio título menciona un sitio específico de construcción de obra, paralelamente a las connotaciones políticas que el término presenta y que, probablemente, el curador quiso subrayar.

Por una parte, Valparaíso carece de una logística expositiva lo suficientemente amplia como para acoger todo el proyecto en una gran muestra. Por otra, tanto el rico carácter patrimonial y los aires decadentes de esta ciudad portuaria, como su propio trazado irregular y discontinuo, la extraña fuerza de su apariencia empinada y caótica; su construcción edilicia colgante, suspendida casi, incitan a imaginar recorridos enrevesados y exposiciones esparcidas. Por eso, la muestra ocurrió en cinco lugares<sup>12</sup>, que exigían desplazamientos abruptos, subidas y bajadas; caminos difíciles, en fin. Algunas obras se separaban de los espacios de exhibición y se presentaban en la calle, como las de Juan Castillo y Guisela Munita y la intervención de Gonzalo Díaz: límite resplandeciente entre palabra e imagen, trazado en letras de neón sobre el edificio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Valparaíso.

---

12. Museo Lord Cochrane, Sala El Farol, Sala Duc (Centro de Estudios para el Desarrollo Urbano y Contemporáneo), Sala Puntángelos (Universidad de Playa Ancha) y Sala Zócalo (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).



*Arte/Latinoamérica:*  
*Estados de sitio.*  
Oscar Muñoz, *Narcisos*,  
2006-2009.  
Sala El Farol, Valparaíso.

La narrativa curatorial también sufría sobresaltos y rupturas: la puesta en constelación de varios relatos históricos desacoplados, interceptados en su discurrir por inflexiones anacrónicas: obras que se zafaban del núcleo de la exposición (que Peluffo Linari llamó “bloque histórico”) e introducían destiempos en la lógica del archivo. El curador partió de colectivos de artistas sustentados por programas discursivos, cargados de fuerte intención política y social y bien centrados en sus condiciones locales, aunque abiertos a idearios, proyectos y repercusiones internacionales. Es decir, movimientos definitivamente modernos, obligados a discutir los límites entre la producción intelectual y la artística; pero también, las fronteras entre ambos quehaceres con la militancia política y las que separan la fidelidad al contexto propio de la exigencia de proyección internacional. Eran cinco programas fuertes de la historia del arte latinoameri-

cano, seleccionados fuera de toda pretensión taxativa, casi aleatoriamente, y desarrollados entre 1968 y 1985: *Tucumán Arde* (Argentina, 1968), *Taller 4 Rojo* y Clemencia Lucena (Colombia, 1972/74/76), *No Grupo* (México, 1977/83), *Colectivo Acciones de Arte CADA* (Chile, 1979/85) y *EPS Huayco* (Perú, 1980/83). Estos colectivos estaban presentados como material de archivo y de investigación histórica: las muestras aparecían constituidas por documentos, registros de acciones, imágenes gráficas y diagramas. Ahora bien, según quedó expuesto más arriba, esta presentación documental, obtenida de fuentes primarias, fue interceptada por la irrupción de obras correspondientes a coyunturas históricas diferentes, aunque estuvieran vinculadas (formal o ideológicamente) con la práctica de aquellos colectivos (obras de Liliana Porter, Óscar Muñoz, Ricardo Migliorisi, Claudio Girola y otros). Estas interrupciones y giros bruscos hacían que, en su retorno, ciertas de figuras históricas del arte latinoamericano aparecieran disconformes con su propia representación. Los mismos esquemas historiográficos propuestos por la muestra terminaban desorientados: dejaban colar otras miradas sobre las vanguardias modernas y sugerían otras presencias en la escena de los movimientos. Estos son gestos estéticos, claro (en rigor, debe ir entre signos de admiración), lances poéticos que impiden toda clausura histórica y política.



*Laberintos de visibilidad.*

Sergio Muniz. *Você também pode dar um presunto legal*, 1970-71, 2006.

16 mm, B/N, 42 min. (Stills: Cortesía del artista para la Trienal de Chile 2009).

***Laberintos***. Bajo la curaduría de Mónica Carballas, el programa *Laberintos de visibilidad. Audiovisual experimental y dictaduras* fue desarrollado en Iquique, Antofagasta y Santiago, de modo que actuó como una línea de puntos que, en torno a la memoria de las dictaduras militares de Brasil, Argentina, Chile y Paraguay, activó retóricas, precipitó imágenes, promovió discursos y debates y terminó vinculándose con las llamadas acciones de “edición de campo”.

Así, la propuesta de Carballas no sólo expuso obras de video y cine realizadas durante el tiempo oscuro e intenso acotado por ella, sino que sometió todo el valioso material documental colectado a las interferencias de la imagen y al trabajo experimental y vanguardístico emprendido, a contramano, durante aquel tiempo. Entonces, el testimonio y el registro no sirven como meros depósitos de datos y contenido de discusiones teóricas, sino que actúan como



propulsores de la memoria y el deseo: la imagen deviene un factor de desorden que vulnera los límites entre los protocolos del archivo, la acción política y la operación estética.

La propia metáfora del laberinto, empleada por la curadora en el título de la muestra, sugiere un tránsito intrincado, tanto en su espacialidad (que encubre las salidas y desorienta el recorrido) como en su potencial poético. Así, Carballas apostó a la dimensión imaginaria que, al mostrar y enmascarar los hechos, abría una posibilidad de presagiar lo censurado, reprimido u omitido<sup>13</sup>.

**Estudios.** Bajo el título genérico *Estadio: Chile*, Lotty Rosenfeld realizó dos intervenciones en espacios públicos de Santiago y uno en Lota, que marcan momentos en el curso de una potente reflexión crítica basada en los apremios de la memoria, centrada en el límite de la representación artística y abierta a diversos cuestionamientos de la hegemonía visual neoliberal. El título recuerda, con dolor, el Estadio Víctor Jara. Pero también, quizá, permite sugerir que cada uno de sus montajes corresponde a un estadio de un proceso que no ha culminado, y que cada país es un momento, un estadio, de una historia compleja que corre por encima de los Estados.

---

13. En su propuesta curatorial, Carballas cita a Georges Didi-Huberman: "Las imágenes nunca lo muestran todo; mejor, saben mostrar la ausencia desde el no todo que constantemente nos proponen".

El núcleo duro de la obra de Lotty refuta el papel asignado a la imagen por las estéticas neoliberales que pretenden transparentar y exponerlo todo. ¿Cómo hacerse cargo de lo que el símbolo excede sin caer en la grosera banalidad de lo plenamente representable? ¿Cómo figurar el vacío, inscribir lo que no tiene voz ni nombre; representar la masacre (el holocausto chileno, sudamericano) cautelándola del espectáculo, convirtiéndole en callada reserva de sentido? Rosenfeld apela a una política de la mirada, de la imagen, para hacer de ésta no la delatora de evidencias supuestamente consumadas, sino la incómoda contraseña de verdades que nunca podrán ser totalmente reveladas. En esa renuencia al significado entero radica su gesto político más radical: “tomar una imagen y llevar hasta su extremo más conflictivo”, según sus lúcidas palabras. El sacrificio de toda referencia literal impide que el acontecimiento se convierta en evento, manipulable por la obviedad que requiere el mercado. Sólo a través de puros espacios, apuntalados en sus silencios, se puede imaginar lo que la historia calla (porque no le alcanzan los signos, o porque busca enmudecer las otras voces y olvidar los rostros anulados).

*Estadio Chile I* intervino la fachada de la Bolsa de Comercio con la proyección de una referencia escueta (un nombre, una fecha) y la emisión amplificada de una banda so-



Lotty Rosenfeld.  
*Estadio Chile I.*  
Intervención en  
la Bolsa de Comercio.  
Santiago, 2009.

nora (voces confusas, jadeos angustiantes). Ambas acciones correspondían a videos anteriores de la artista referidos a la crisis de la bolsa capitalista y el destino incierto de los bienes estatales. Como los tres montajes de esta serie, ésta corresponde a una obra de *site specific*: mínimamente trastornado, su propio emplazamiento abre el espacio, el estadio, al acontecimiento.

*Estadio Chile II*, por su parte, se emplazó en un lugar paradigmático: el Estadio Víctor Jara, ex Estadio Chile, donde la represión pinochetista asesinara al cantante, entre otros numerosos detenidos políticos. El recinto deportivo, la escena del crimen, se encontraba vacío. Sólo resonaban en él voces antiguas, rotas, y sonidos del tráfico urbano exterior, que en ese contexto adquirirían el tono siniestro de un afuera imposible. *Estadio Chile III* intervino el interior de la mina de carbón *El Chiflón del Diablo*, situada en las profundidades

de Lota, provincia de Concepción, (850 m bajo el nivel del mar). El lugar, desafectado de sus funciones desde 1997, también se encuentra marcado por historias fuertes de explotación, encierro y muerte: allí, las bandas sonoras que instaló la artista, amplificadas en la oscuridad a través de distintos parlantes, levantaron otras voces y clamores (las mismas resonancias inciertas que llenan de ecos los otros estadios).

**La falla cartográfica.** Las exposiciones agrupadas bajo este subtítulo trabajan la alteración de los mapas como mecanismo de conmoción significante. Las figuras de sismo y catástrofe, así como las de zona franca, tránsito y frontera, desembocan en la imposibilidad de representar el territorio, geográfico y político. Esta falta impulsa a estrategias imaginarias dispares que oscilan desde la apelación a lo sublime kantiano hasta la posición en sitio específico de una maniobra elemental.

**Inminencias.** A la hora de seleccionar un curador para una muestra de arte contemporáneo chileno, se pensó en un forastero: alguien que no sólo no fuera chileno, sino que ni siquiera latinoamericano. En verdad la cuestión fue difícil, pues nadie es demasiado extranjero en el panorama del arte contemporáneo: a la larga, Fernando Castro, el curador español seleccionado para encarar la muestra *El terremoto de Chile*, conoce la actualidad del arte latinoamericano tan

bien como cualquier otro especialista en el tema. Se trataba, pues, más bien de una cuestión simbólica: convocar una mirada “otra” para que rompiera el conjuro endogámico de los círculos locales y permitiera otras perspectivas desde las cuales invitar a los artistas participantes. Quizá éstos hubieran resultado ser, en gran parte, los mismos que los convocados por un curador local, aunque, en este contexto, se muevan de manera diferente para enfrentar los desafíos que plantea la alteridad. No es fortuito que en su texto curatorial Castro se refiriera al trabajo de Gerardo Mosquera, el crítico cubano que recientemente presentara un voluminoso libro sobre el arte de Chile (*Copiar el Edén*). Tampoco es casual que el curador usara como disparador un relato decimonónico (*El terremoto de Chile* de Heinrich von Kleist) basado, en clave de moraleja, en la irrupción de un extranjero cuya presencia desarregla la escena local sobre el trasfondo del terremoto ocurrido en 1647. El curador no trajo esta historia como motivo central de una tesis curatorial que deba ser observada por los participantes de la muestra, sino que la trató como un “pretexto literario”, casi anecdótico, para impulsar producciones dispares. La imagen del terremoto no puede dejar de sugerir una conmoción catastrófica de toda base firme, de todo límite, de toda estabilidad de enunciación o mirada, pero actúa más como una amenaza

que como un suceso. Por eso, lo que pretendía Castro es, según sus propias palabras, que “este sismograma ofrezca espacio a los acontecimientos”, es decir, un espacio en suspenso donde, en puridad, nada ocurre y, por lo tanto, se encuentra expuesto a que el mínimo temblor, la vacilación o el desplazamiento más breve puedan significar un presagio.

Lo *Unheimlich*, el amago de inquietante extrañeza que anida en lo más cercano, instala una prevención en el trino de las aves y oscurece la calma doméstica de un conjunto de veladores o la desmesurada figura de un insecto construida con flores de cardo; o bien subraya la angustia de los lugares de espera de los migrantes, la melancolía de las ciudades precarias, la sordidez de los desechos de la burocracia. Las hojas de afeitar incrustadas en doscientas papas diseminadas sugieren que aunque ya haya ocurrido un siniestro, que hiciera estallar el saco inmenso que contenía los tubérculos, persiste la situación de alarma. Provistas de amplificadores acústicos, las vulgares tapas de registros cloacales convierten una canción cursi en clamor de prisioneros abandonados. Éstas son referencias casuales a algunas de las tantas obras integrantes de la muestra que, en general, intensifican sus sentidos en torno a la contigüidad de una pieza que falta (en un momento detenido un poco antes -o después- de un instante irremediable).



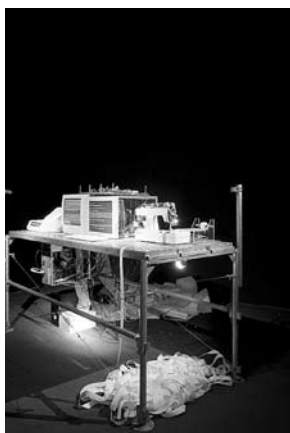
### *El terremoto de Chile*

Mónica Bengoa, Biblioteca de Santiago (izq.).

Nury González, MAC Quinta Normal (der.).

Aunque respaldado en un sólido aparejo teórico y provisto de una erudición portentosa, Castro no lanzó proclamas ni idearios; no pretendió desarrollar conceptos a favor o en contra de la banalización de la imagen, la invasión del esteticismo, el compromiso político o las nuevas cuestiones que desvelan al arte. Se limitó a imaginar la escena de una convulsión, terrible o imperceptible casi, e invitar a artistas cuya obra seleccionara por su densidad poética, su coraje, su carga conceptual o su pura belleza, para que ocuparan un espacio determinado y asumieran como pudiesen la proximidad de un sismo narrado hace casi cuatrocientos años.

*Los sobresaltos de Chile.* La exposición *Sismografía de Chile*, de Fernando Prats, forma parte de esta misma propuesta curatorial, pero dado su gran formato (ocupó todo el espacio de Matucana 100) y la autonomía expositiva de su planteamiento, esta muestra es referida por separado, aunque lo



*El terremoto de Chile*

Demian Schofp, MAC Quinta Normal (izq.)

Fernando Prats, Matucana 100 (der.)

sea bajo el subtítulo que vincula las propuestas relacionadas con el paisaje. Prats quiere levantar una carta de Chile no representando, sino presentando directamente el paisaje mediante sus huellas, sus indicios y sus restos. A lo largo de esa geografía demasiado extensa imprime obsesivamente ángulos cortantes de la cordillera o espumantes lamidos del mar, recoge humo y ceniza de los volcanes, registra el temblor de un ave espantada, el retumbo de minas precolumbinas, el azote de vientos helados o demasiado cálidos. Intenta estampar directamente el territorio construyendo un facsímil suyo. Ese intento es como el del cartógrafo del emperador chino relatado por Borges: el de construir un mapa capaz de levantar la topografía del país a escala real. En ese empeño, Prats ahúma hojas de papel para someterlas luego a la acción de fuerzas naturales –agua, viento o frotamiento de rocas y aleteo de palomas- que retiran parte del



humo y dejan en negativo las señales de sus presencias sustraídas. En otra operación, el artista trajo cenizas del volcán Chaitén, polvo residual de la catástrofe, y construye con ese material placas rígidas que sugieren lápidas o muestran la materialidad potente de cualquier superficie vacante de inscripción. Una vez al día un estruendo estremecía la gran sala: era una grabación de la *tronadura* de Chuquicamata, mina de cobre ubicada en el desierto de Atacama: metáfora quizá de la explosión o la explotación, la violencia que sufre el suelo de la naturaleza o el ser humano.

Prats recalca el límite de la representación, la imposibilidad de mostrar la cosa misma: aunque la imprima directamente o presente sus rastros y sus residuos reales, lo que aparecen en escena son sus los trazos de su escritura, sus imágenes o sonidos. Deleuze y Guattari<sup>14</sup> distinguen el calco del mapa: aquél pretende dar cuenta fiel y exacta del lugar; éste, cruzado por la memoria y el deseo, lo tergiversa, fragmenta sus sitios; permite que aparezcan, como en *pentimento*, otras configuraciones geográficas y se cuelen los ecos de otras historias, reales o posibles. Prats levanta mapas, obsesivamente.

---

14. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 28 y ss.

**Geografía física de la República de Chile.** La curaduría de Roberto Amigo (Argentina) titulada *Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX*, desarrollada en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago, también pretendía vanamente completar la representación del paisaje de Chile; o, dicho de otro modo, buscaba poner en escena la imposibilidad de esa representación. Se acercó al ideal de paisaje expuesto entero mediante el rodeo de la imagen decimonónica de territorio nacional; ficción mítico-fundacional que sostiene la soberanía, la homogeneidad distintiva de identidades y suelos patrios y la estabilidad de las fronteras.

El curador advierte que Chile es el primer país en la región que cuenta con una Academia de Bellas Artes, fundada ya en el siglo XIX. Esta primacía permitió el desarrollo temprano del género pictórico basado en el paisaje y su empleo como argumento demarcatorio de una geografía propia: acreditada por la pintura académica, la naturaleza simboliza la unidad nacional y deviene cifra de arraigo y factor de reconocimiento colectivo. Pero la pintura no basta: hay otros medios para intentar representar el Todo-Nación: los dibujos y notas de cartógrafos, botánicos, topógrafos, vulcanólogos y geólogos, que, en general, responden a intereses estrictamente científicos, académicos y pragmáticos (el conocimiento y la explotación del territorio), fueron presenta-

dos en esta muestra como intentos diferentes de imaginar una totalidad sustraída de cada intento. La torsión anacrónica que instaló la obra de Alicia Villareal (artista contemporánea), reitera la búsqueda de una lección de geografía capaz de comprender y transmitir la verdad de la tierra propia. Y también permitió inscribir en el paisaje el límite, el fracaso de la representación: la posibilidad del acontecimiento.

Un hecho histórico, destacado por el curador, marca con fuerza este límite (esta apertura). Habiendo sido contratado por el gobierno de Chile para cartografiar la geografía de ese país, Amado Pissis escribe en *Geografía física de la República de Chile* (1875): “No teniendo Chile límites fijos, no puede evaluarse su superficie ni aun aproximadamente”. Quizá esta escueta sentencia resuma en parte el espíritu de la curaduría de Amigo: ningún paisaje pintado al óleo; ningún mapa, dibujo o nota; ni siquiera una inquietante instalación contemporánea, podrán cerrar los límites de un territorio trazado continuamente desde lugares, intereses y miradas diferentes.

NOTA. Además de las actividades citadas en este artículo, la Trienal de Chile 2009 incluyó el Taller Artes del Barro, realizado en la Pontificia Universidad Católica bajo la coordinación de Paula de Solminihac, del que participaron las ceramistas populares paraguayas, una ceramista mapuche y artistas contemporáneos; el Taller de Cine para Niños, dirigido por Alicia Vega; el Encuentro Nacional de Escuelas de Arte coordinado por Carolina Herrera y la muestra *Polloquío*, curada por Nury González, en el Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile.

Fotografía: Fernando Balmaceda (Cortesía Fundación Trienal de Chile).

**intersecciones: memoria, realidad y nuevos tiempos**

ADRIANA ALMADA\*

Con una clara propuesta de diálogo y hasta de interpelación entre las obras y el escenario político-social que las acogía, la Bienal Internacional de Cuenca planteó su décima edición –inaugurada en octubre de 2009– en torno a cuatro esferas cuyos contenidos se cruzaban. El eje conceptual propuesto para esta ocasión, habida cuenta de las sucesivas y diversas crisis registradas en el continente en años recientes, impulsó la selección obras capaces de propiciar “el recuerdo insumiso” o instar a “la revisión de los procesos históricos y culturales”, siguiendo la sugerencia del curador general José Manuel Noceda.

Esas cuatro esferas, si bien abiertas al orbe global, subrayaban notas específicas al tiempo que interactuaban con el entorno: 1) las poéticas del agua, 2) “con las glorias no se

\* Crítica de arte. Editora. Miembro de AICA-Paraguay.

olvidan las memorias”, 3) laberintos de realidad y 4) los imaginarios de Cuenca.

Unos 20 espacios en el centro histórico y zonas cercanas fueron habilitados para albergar las exposiciones, entre ellos el Museo de Arte Moderno, el Museo de Historia de la Medicina, el Museo del Banco Central, el Museo del Monasterio de Las Conceptas, el Museo de los Metales, la galería de la Municipalidad de Cuenca, la Casa de la Cultura, la Catedral Vieja, la Corte Superior de Justicia, la Quinta Bolívar y hasta el mismo aeropuerto.

**La ciudad.** Resulta imposible sustraerse a la pregnancia de Cuenca como espacio físico y como contexto histórico. La ciudad, con sus características patrimoniales hace parte de la percepción de las obras presentadas en la Bienal. Igualmente, podría decirse, lo hacen la Corderie o el Palazzo Ducale en Venecia. La diferencia está en que aquí la fisonomía y la historia de la ciudad han sido integradas a la propuesta curatorial en la presente convocatoria.

La Bienal de Cuenca es una institución que tiene más de veinticinco años, nacida en principio -en palabras de su fundadora, Eudoxia Estrella- para “revitalizar la pintura”. Mucha agua ha corrido bajo el puente desde entonces. Mirando el curso del Tomebamba, río que baja de las altas

cumbres y cruza la ciudad entera, es posible sentir lo ilusorio del tiempo humano, lo imperfecto de sus medidas, la fragilidad de la conciencia frente a lo inexorable. Definitivamente, no se puede eludir su tronadora voz ni la belleza vetusta de los edificios que lo bordean sobre el barranco o que se diseminan en todas direcciones, construcciones cuya preservación le ha valido a la ciudad ser considerada patrimonio de la humanidad por la Unesco.

En este sentido, apelar en esta edición a “las poéticas del agua” o “los imaginarios de Cuenca”, parece acertado. El primer término alcanza un necesario tono filosófico, en tanto el segundo deriva automáticamente la mirada hacia la ciudad.

Quien contempla la Bienal de Cuenca lo hace con la ciudad como *bâti*, como constructo que afecta la fruición de la obra, como “el teatro donde actúa la forma, el montaje que enmarca (y levanta) el espacio de la función ilusoria”, diría Ticio Escobar. Haber reforzado este aspecto en la convocatoria fue importante. El desafío consistía en poder articular un diálogo entre las propuestas artísticas y el escenario circundante.

Un ejemplo es lo que sucedía con el vídeo *Prayer*, de Alexander Nikolayev, de Uzbekistán. Quizás por analogía la obra fue ubicada en el Museo de las Conceptas; era la única en ese antiguo monasterio de clausura. Recorrer el edificio

siguiendo el rastro de la memoria, buscando encontrar claves en alguna esquina de su arquitectura -como si el tiempo se hubiera detenido-, intuir confesiones en ese jardín pequeño y magnífico a la vez, es una experiencia profundamente estética que opera como contexto casi abrumador sobre cualquier propuesta artística.

Es de pensar que la ausencia de lugares “neutros” y la necesidad de adaptación permanente de las obras al espacio, llevan a trabajar para sitio específico, pero esto en la mayoría de los casos no ocurre, pues la falta de presupuesto para producción obliga a presentar obra ya expuesta y probada. Por otra parte, la no disponibilidad -en gran escala- de dispositivos tecnológicos actualizados, terminaba disminuyendo la potencia de muchas obras que requieren condiciones especiales para ser efectivas. Quizás a eso se refirieran las críticas que plantearon problemas de montaje.

**Los premios.** La obra de Saidel Brito, artista cubano radicado en Ecuador hace más de una década, “se ubica en las encrucijadas de la lucha social y las marejadas históricas; persiste en su búsqueda de situaciones conflictivas experimentadas por multitudes o grupos humanos que las viven colectivamente”. Así se refiere el jurado en su justificación al otorgarle el premio “por el adecuado acoplamiento de los

recursos formales y la propuesta conceptual, en función de expresar el vaciamiento de las memorias nacionales”. Esta vinculación con lo social es marca ya en Brito desde aquella conocida serie que toma como punto de partida las pinturas de Tigua, evidenciando la decisiva presencia indígena y popular en el devenir político de la sociedad ecuatoriana. La obra premiada está compuesta por ocho cuadros de gran formato y se llama *Nacidos vivos*. “Es una sucesión de pinturas negras que reflexionan sobre la manera en que ciertos lugares históricos y acontecimientos universales y locales se han ido vaciando de significado, mutando en fantasmas ideológicos, revelándose a golpe de tiempo y transformando sus evocaciones simbólicas”, manifestó el artista.

En la sala contigua, en el mismo Museo de Arte Moderno, se presentaba la propuesta del Colectivo Sub (Sub Cooperativa de Fotógrafos, Argentina): un ensayo fotográfico sobre la historia de un joven muerto violentamente en una manifestación popular ocurrida en 2001, en plena crisis económica y social argentina. *San Darío del Andén. La memoria de Darío Santillán* recupera y expone una historia real de fuerte significado social “como un símbolo de lucha y como fenómeno popular cuasi religioso, y coloca al espacio público de la estación ferroviaria –por la que pasan cientos de trabajadores cada día– en un sitio de convergencia de lo



trascendente y lo cotidiano”, dice Victoria Verlichak, curadora del envío argentino del que esta obra fue parte. Breves textos articulaban la historia y ayudaban a comprenderla. La serie de fotos se complementaba con un audiovisual que rescata declaraciones de Santillán, devenido “patrono de los piqueteros”. Para Verlichak, se trata de “una revisión de los procesos históricos... un recordar insumiso, no nostálgico”.

Magdalena Fernández (Venezuela) presentó una videoinstalación, un ejercicio audiovisual que se proyectaba sobre dos grandes paredes de la galería del Banco Central: un complejo de líneas geométricas acompañadas por sonido de lluvia. De grandes dimensiones, esta obra lograba instaurar un espacio otro, donde naturaleza y tecnología convergían armónicamente. El jurado le concedió uno de los premios “por su acierto poético y lograda resolución técnica en su recreación del paisaje y la naturaleza tropical, a través de un lenguaje abstracto”.

La obra de Luis Molina-Pantin, artista venezolano que obtuvo mención de honor, se destaca por su completa ausencia de efectismo. La imagen se basta a sí misma para documentar un estilo de vida a través de sus edificaciones. Estudio informal de la arquitectura híbrida. La narco arquitectura y sus contribuciones a la comunidad es una serie que retrata fotográficamente el modus vivendi de los narcotraficantes

de la región, con su dosis de magnificencia y torpe fantasía. Molina Pantín es conocido por sus ensayos sobre la estética del poder y un clima que ronda o se sumerge en el ilícito. Es muy conocida su obra *El apartamento de Osmel Sousa, presidente de la organización Miss Venezuela*.

Giovanni Verdezoto, otro de los distinguidos, recuperó momentos cotidianos vividos en buses urbanos mediante gigantografías que colocó en el exterior de esos mismos vehículos en tanto, sin premio alguno, la instalación de Laura Vinci (Brasil) en el edificio de la Corte Superior de Justicia fue de una gran eficacia estética y simbólica.

**Paralelas.** Varias muestras paralelas complementaban las propuestas oficiales de la Bienal. Entre ellas cabe destacar *Playlist 2007-2009. Grandes éxitos en el arte contemporáneo del Ecuador*. Curada por Rodolfo Kronfle Chambers y Cristóbal Zapata, y montada en la sala Proceso, la misma no pretendía -como aclaran los curadores- presentar un panorama antológico de la creación contemporánea del país.

Antes bien, la muestra se situaba “en los terrenos móviles de la diáspora, de la contestación y de la esperanza de una vida mejor”. La exposición reunió nombres clave de la escena ecuatoriana, tales como Manuela Ribadeneira, Oscar Santillán (cuya sutileza conceptual resulta memorable),



Alexandra Dos Santos.

De la serie *Chaco crepuscular*, 2005–2008.

Registro directo, BN.

(Cortesía de la artista).

Karina Svirsky Aguilera o el propio Saidel Brito. Kronfle enfatiza que su labor curatorial apunta a un guión abierto a las diferentes expresiones que se manifiestan hoy en Ecuador frente a la postura curatorial de quienes hacen girar la elección de obras y artistas en torno a un eje conceptual preestablecido.

**Paraguay: Chaco y Plaza Uruguaya.** Las series fotográficas de Alexandra Dos Santos y Juan Carlos Meza, expuestas en el Museo de la Historia de la Medicina y en el Centro de Alto Rendimiento, respectivamente, responden oportunamente a la convocatoria de la Bienal, interesada en las intersecciones entre memoria, realidad y nuevos tiempos.

*Chaco crepuscular.* Crecida a lo largo de numerosos viajes, iniciados en 2005 y reiterados con frecuencia hasta hoy, la obra de Alexandra Dos Santos reúne imágenes de un terri-



torio casi mítico donde la convivencia de diferentes pueblos indígenas (ayoreos, ishir, enxet) con grandes terratenientes agro-ganaderos, colonos mennonitas, campesinos paraguayos, misioneros anabaptistas, franciscanos, verbo-divinistas, miembros de la secta Moon y anglicanos, ha terminado por configurar, en las últimas siete décadas, un campo de experiencias con características impredecibles donde a la confrontación de sistemas culturales se suman las dificultades ambientales y las nuevas tensiones sociales. Un verdadero *laboratorio humano*, en palabras de Fernando Moure.

Durante todos estos años Alexandra Dos Santos se ha desplazado con su cámara por “la sabana aparentemente aburrida, el urbanismo precario, sus gentes impávidas” -como dice Moure en un texto sobre su obra-, y ha evocado, en su trayecto, la valiosa tradición del reportaje fotográfico sobre el Chaco Paraguayo que se remonta a Guido Boggiani y lle-



Juan Carlos Meza.

De la serie *La condición humana*, 2008.

Montaje digital sobre papel metálico.

(Cortesía del artista).

ga hasta nuestros días con Juan Britos y Guillermo Sequera, entre otros, pasando por las contribuciones etnográficas de Miguel Chase-Sardi y Branislava Susnik.

Este “territorio de cacería” (tal el significado de *Chaku*, en quechua), adquiere en la obra de Dos Santos su tono “crepuscular” a través de la luz y el granulado, obedeciendo a una poética de lo espectral que la artista ensaya para procesar una realidad tan compleja como perturbadora.

*La condición humana*. Abordar la cuestión indígena, desde el arte, supone ensayar una mirada otra sobre un asunto de debate público. La ocupación de la Plaza Uruguaya, en pleno centro de Asunción, por un centenar de familias ava y mbya guaraní, puso a la ciudadanía frente a la crudeza de lo que podríamos llamar, simplemente, “la condición humana”. Bajo este nombre Juan Carlos Meza presentó una serie fotográfica surgida de la convivencia breve pero in-



tensa con esas familias, durante cuatro meses traumáticos en el contexto de la vida urbana. Apoyada en lo real, esta serie se descalza del documento y prioriza la expresión por sobre el “buen uso” de los recursos técnicos y formales de la fotografía. La secuencias prolongadas, metáfora de la espera indefinida, crean una corriente subterránea de sentido que se manifiesta desde lo no dicho, desde lo lateral, desde esta nueva perspectiva producto de varios focos y muchas persistencias y vacilaciones. El ojo se desplaza por la imagen, la explora en direcciones opuestas, se detiene en ciertas regiones, o bien las rehúye, afirmando la imposibilidad de abarcarla.

En el proceso de montaje para extremar el formato panorámico Juan Carlos Meza reconstruye situaciones y adultera tiempos: ficcionaliza las escenas y de ellas emergen, nunca en recorte violento, algunos primeros planos. El artista lle-

va la atención hacia elementos en apariencia irrelevantes, a los que el foco confiere un valor inesperado: así, esa manta sucia y trasegada que cuelga de una rama deviene símbolo del hogar perdido. Los rostros, en tanto, permanecen de alguna manera velados, cubiertos por una bruma luminosa o por destellos urbanos que encandilan y dejan los rasgos en misterio, claramente inaccesibles.

Algunas imágenes nos entregan la “realidad” a través de una envoltura de penumbra: nocturnos con cielos de neón donde la ciudad se insinúa con sus tentaciones y artificios. Otras, hablan en tono grave desde el silencio de un mediodía. El mismo sitio, visitado y revisitado, resulta siempre un escenario diferente. Ante un tema tratado exhaustivamente por los media, Juan Carlos Meza cumple lo que Valéry quería: “Una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo”.

## el arte del cine paraguayo en diez tiempos

selección y últimas noticias (1987-2009)

FERNANDO MOURE\*

Este artículo y la relación de obras audiovisuales que lo ilustran presenta un recorte temporal de aproximadamente dos décadas sobre cierta escena del cine artístico local. Sobre todo, levanta y propone un diálogo con un grupo de obras que tiene lugar sobre el territorio del arte fílmico, buscando capturar algunos ritmos singulares de este paisaje.

El texto se ocupa de ocho cortometrajes y dos largometrajes, realizados tanto en formato cine (en cinta de 35 y 16 milímetros) como en video digital. Intenta demostrar cómo las experimentaciones formales y temáticas buscan conectar el arte y el cine.

El cine arte realizado en Paraguay o por creadores paraguayos en su fértil diáspora por el mundo está en los antípodas del cine más narrativo y convencional, renunciando a las

\* Crítico de arte. Gestor cultural. Curador independiente. Miembro de AICA-Paraguay.



fórmulas del entretenimiento y el éxito comercial. Ante la necesidad de una precisión sobre el concepto de cine arte, una aproximación posible sería la de ser una práctica que utiliza una expresión rompedora de estructuras narrativas clásicas, que a la vez emplea efectos plásticos y rítmicos, ligados al tratamiento de la imagen o el sonido: historias que detonen algo más que elementales estímulos sensoriales y maduren en ideas y recuerdos permanentes.

¿Cuánto de artístico hay en el cine? Como una de las más recientes formas del arte, el cine -como su hermana mayor, la fotografía- todavía tiene que luchar por ser aceptado en igualdad de condiciones con otros lenguajes. El cine es un arte, pero podrá convenirse que no todo el movimiento en una pantalla merece ser considerado arte.

Ubicándose entonces en una historia del arte reciente, la filmografía aquí reunida indica especiales características que la hacen de interés estético-formal y temático. Los cortos y largometrajes analizados en este texto, a pesar de sus diferencias, comparten poéticas extremas, en una insistencia continua sobre los límites de la imagen y la narración.

La selección de obras elige transitar direcciones en clave lírica o crítica, desde temáticas de la identidad y la memoria, con correlatos contundentes sobre la vida privada y social. Y en un sentido actualizador de la tensión cultural y

lingüística del Paraguay, algunos de ellos optan por vehicularse en guaraní, la lengua originaria del país hablada por más del 80 % de su población y que comienza a ser simbolizada desde la imagen en movimiento.

Abunda el existencialismo y el psicologismo y también cabe el amor (lejano al romanticismo y cercano a lo trágico), asomando muchas veces la violencia implícita o explícita. Y en varios relatos se ensaya un descenso vital hacia la fatalidad o la muerte.

Los cortos y largometrajes consiguen ser muy locales pero globales a la vez. Son miradas contextualizadoras y amplias, estableciendo un “desde” antes que delimitar temas “sobre” Paraguay. Los géneros documental y ficción escapan a lugares comunes, asumen diversas posibilidades de hibridez en forma y tema, al tiempo que optan por una agenda de temas existencialmente sensibles. El cine artístico es un lenguaje que da cuenta de inquietudes estéticas y estrategias conceptuales complejas.

Esta selección de obras puede dialogar con el público ofreciéndose como un espejo de la múltiple realidad humana, ya sea íntima, cultural o social. Y, a cierto nivel, señala una cierta depresión epocal en una tierra hoy signada por complicaciones pero, sobre todo, con estimulantes desafíos por cumplir.

Los artistas de la imagen en movimiento, en silencio casi, están agitando una conciencia, articulando una lectura original desde la radicalidad de sus propuestas. Con obras que se decantan por tonos crepusculares, esta imagen es una huella o un espejo donde cabe tanto la mirada controversial o dramática.

Todos estos cortos y largometrajes fueron producidos por los propios autores, con sus propios recursos y a veces con ayudas internacionales. Y, en tiempos recientes y en alguna medida, con el apoyo más decidido de las incipientes industrias culturales del Estado paraguayo.

Lo dicho otorga un valor añadido a cada una de estas piezas: el de la perseverancia y la pasión, aún poniendo en evidencia las duras murallas de la indiferencia que debe enfrentar el audiovisual en este país. Mientras esperamos la Ley del Cine, la relación de estos testimonios fílmicos podría ser un argumento para derretir la mezquindad y la apatía, y comprobar la salud y la potencia del cine arte, cine de autor o cine alternativo.

#### **INSTALACIÓN DE LA MELANCOLÍA**

***Espejos y Say Yes*, dos ficciones de Juan Carlos Maneglia. Valgan estas tardías observaciones sobre la obra seminal de Maneglia para demostrar la importancia de un hacer que ya**

tiene reservado un lugar pionero y singular en la historia del audiovisual artístico y experimental hecho en Paraguay. Injustamente olvidada desde su aparición, el corto *Espejos* (1987) es una crítica metafórica a los medios y la soledad del individuo, un Narciso tecnológico y profético encerrado en un laberinto<sup>1</sup>.

*Espejos* alude a los medios telemáticos. Lo logra prestando especial atención a la relación entre un sujeto y la televisión, como objeto y símbolo que influencia la experiencia humana desde hace ochenta años.

Repetida la proyección del protagonista desde múltiples pantallas, el potencial del medio televisivo como lenguaje estético es singularmente comprendido por Maneglia. La distorsión y los efectos de interferencia de señal presentes desde el inicio y a lo largo del corto son homenajes al aparato, auténticas reflexiones sobre el medio.

En un rol inolvidable, el actor Miguel Gómez se desdobra tanto en referente real como en su réplica, emitida su figura desde un monitor o desde el espejo del cuarto de baño, difuminando así los límites entre verdad e ilusión. Un laberinto donde ya no se sabe quién es quién, una esquizofrénica

---

1. El cortometraje *Espejos*, de Juan Carlos Maneglia, fue incluido en el ciclo de cine y video-arte "Laberinto de visibilidad. Audiovisual experimental y dictaduras", curado por Mónica Carballas para la Trienal de Chile 2009, con presentaciones en Santiago e Iquique en octubre de ese año (Nota de la editora).



Juan Carlos Maneglia.  
Say yes / Say no, 1999.  
16 mm, 7 min.  
VO Castellano.

relación entre sujeto y objeto en la que el mundo privado queda expuesto al escrutinio de los medios masivos de comunicación.

*Especios* encierra el reflejo de un trepidante *voyeurismo* anunciando los temores de la vigilancia sobre el individuo (George Orwell), hoy sobradamente cumplidos; una metáfora que revela los espejismos de una conducta a-social, solitaria y encerrada en sí misma, derivando en una psicosis identitaria. El corto es una fina alusión a los tiempos de clausura de la dictadura que Maneglia supo dibujar como delicada crítica existencial en clave universal. Originales efectos visuales, como la inclusión de titulares sensacionalistas de la prensa o alambres que connotan opresión o encierro, completan este fresco entre lo real y lo virtual.

El siguiente corto de Maneglia hace alusión a un dicho en la cultura popular anglosajona; el *Say yes/Say no*, que sería el

equivalente latino del *Me quiere/No me quiere*, juego semántico utilizado por enamorados mientras deshojan pétalos de flores con azarosa respuesta final. El cortometraje, realizado por Maneglia en Nueva York a principios de los '90 como parte de una experiencia educativa, toma como eje argumental el naufragio de una pareja. Las flores se alzan como símbolos del amor, aunque esta historia incubaba una latente tragedia. El nudo de la trama se establece en la estrategia surrealista de construir cientos de margaritas pero que aquí certifican, en su artificio, la muerte del amor.

Abren y cierran *Say Yes* titulares hechos a mano y muy artesanales que son, a mi gusto, unos de los más logrados de la escena local.

## EL SILENCIO DE LA LLUVIA

*Supe que estabas triste* y *Hamaca paraguaya* de Paz Encina. Con una carrera realizada en la Universidad del Cine de Buenos Aires, la más internacional de nuestros cineastas, que se diera a conocer con la película *Hamaca paraguaya*, se encuentra actualmente ultimando su segundo largometraje de ficción, titulado *Un suspiro*.

El cortometraje *Supe que estabas triste* nos instala en un escenario donde la directora se mueve con agilidad y pericia: la identidad humana signada por la soledad. En un espacio do-



Paz Encina.  
*Hamaca paraguaya*, 2006.  
35 mm., 78 min.  
VO Guaraní.

méstico mínimo, es ejecutada una acción simple, que dura lo que una voz *en off* tarda en leer una carta. Como una poética sobre las relaciones humanas, *Supé...* logra una condensación emotiva al registrar elementos que refuerzan el estado melancólico: una tormenta que no se ve directamente, sino a través de su reflejo de gotas e hilos de agua deslizándose sobre una ventana e invadiendo sonoramente el espacio.

*Hamaca paraguaya* (el cortometraje) asume una imagen de baja definición y desencuadres ópticos, sumados al sonido ambiental y al uso de la lengua guaraní, produciendo un impacto confuso y ambiguo. Lluve todo el tiempo y esta fisicidad del agua casi puede sentirse en la proyección. La hamaca es el centro alegórico donde una pareja de ancianos espera al hijo que no vuelve. Este cortometraje es el antecedente, junto a la video-instalación del mismo nombre de 1999, del largometraje de 2006, la apuesta radical de Encina colum-

piando un retrato naturalista y áspero de la realidad campesina en los principales foros de cine arte mundial.

En *Hamaca paraguaya* (el largometraje), el lienzo de algodón blanco, objeto de descanso muy arraigado de nuestra tierra, sirvió a Encina de metáfora providencial para señalar un tiempo lento, el nuestro. Esta película puede ser considerada un milagro audiovisual que, además de sus cualidades artísticas, nos ha puesto a los ojos del mundo.

En el largometraje de 2006 hay más elementos de tensión dramática que en sus antecedentes: ya es una historia antibélica, un relato atemporal (aunque transcurra en 1935), y asume íntegramente la lengua guaraní. La película contiene elementos de una belleza poética madura; es una propuesta minimalista y despojada -lograda con veinte planos fijos, algunos de hasta 15 minutos- que toma como eje la observación de una pareja de ancianos.

Al comienzo, ésta tiende la hamaca entre dos árboles, transcurriendo el tiempo en el espacio natural del claro de un bosque en un diálogo diferido que genera *flashbacks* y finaliza cuando la descuelga, mientras la escena se oscurece. En *Hamaca...* se funden varios tiempos, el recuerdo anclado en un presente y en un espacio donde cabe la atmósfera del trópico a través del sonido ambiente de la lluvia y de animales e insectos, que permanecen invisibles.



## MIRADA EXTRANJERA

*Restaurando a Héctor*, de Dea Pompa. Este documental es el testigo de una historia ambientada en Barcelona, narrada por la directora paraguaya Dea Pompa, egresada de la Universidad Pompeu Fabra. Aborda la restauración de un objeto con nombre propio y la conexión de éste con la historia del cine de esta ciudad.

La cineasta, afincada en Cataluña hace nueve años, articula retazos de memoria, cosiendo el pasado desde una mirada presente. El trabajo podría explicarse desde circunstancias biográficas: a partir de la relación que mantuvo con su profesor Joaquín Jordá (1935–2006), cineasta destacado de la escena española en la universidad donde estudiaba, Dea conoce a Dària Esteva.

El padre de Dària, el también cineasta Jacinto Esteva (1936–1985), había dejado en herencia una cabeza de rinoceronte cazada en África. Esta situación le sirve de disparador para crear y tramar este cortometraje que se abre hacia varios sentidos.

El relato, en apariencia pequeño y privado, es la reconstrucción de un hecho memorable para una mujer real, Dària, poseedora de un objeto que merece su atención y conservación. Luego de serle revelados a la directora los entretelones y la situación actual de la impactante cabeza con



Dea Pompa.  
*Restaurando a Héctor*, 2007.  
Video, 24 min.  
VO Castellano.

tanta historia a cuestas, ella completa el relato para su documental, ocupándose, en la fase siguiente, de su proceso de restauración, sumado a las situaciones que provoca hasta su camino de vuelta a casa.

La cineasta es responsable, por unos días, de custodiar y dar nueva vida –literalmente– a este objeto, convocando a un taxidermista para repararlo. El azar va añadiendo elementos nuevos pero siempre auténticos, en un collage vivencial hecho de escenas cercanas a un cine de situación. Los matices y contrastes literarios y visuales que se insertan en *Restaurando a Héctor* revelan el sustancial imaginario poético de la autora quien, además, es escritora. Su visión artística, y el experimental proceso de edición con registros en film 8 mm, fotografías e ilustraciones realizadas especialmente por el artista Justin Frizza, se intercalan en este peculiar documental.

## MÁS THÁNATOS QUE EROS

*Ahendu nde sapukai* y *Noche adentro*, de Pablo Lamar. *Abendu nde sapukai* es un cortometraje de ficción que resalta el clima lóbrego de un velatorio campesino. Se compone de un único plano secuencia de una docena de minutos, en el que una mínima acción, sobre un fondo contrastado de luz y sombra, imprime un cielo, una cabaña, una colina y unas personas. De lograda caracterización popular, es una historia muy abstracta, de total interés visual y sonoro. Una historia mínima de formas y sonidos, donde cobran vida imágenes no narrativas teñidas de luz crepuscular. *Abendu...* empodera lo extraño, es una creación que se arriesga a la incompreensión, de una estudiada provocación, en ningún caso vacía o gratuita. De voluntad minimalista en la fotografía y el guión, esta forma críptica de narrar tendría un objetivo: procurar la participación activa del espectador, empleando para ello muchos espacios vacíos, de forma que los significados puedan formarse en su interior.

Lamar, como Encina, ha estudiado en la Universidad del Cine de Buenos Aires, una de las más prestigiosas casas de estudio de América Latina. *Abendu...* y el siguiente cortometraje del realizador, *Noche adentro*, han conseguido llegar a numerosos encuentros internacionales, han obtenido distinciones y, en dos ediciones consecutivas, 2008 y 2009,



Pablo Lamar.  
*Ahendu nde sapukai*, 2008.  
35 mm, 12 min.  
VO Guaraní.

tuvieron el rarísimo honor de ser elegidas para el Festival de Cannes, en la Sección Semana de la Crítica.

*Noche adentro* es otra ficción que derrite los grumos del subconsciente romántico, un relato asediado por el amor y el fracaso, capaz de ser reconocido universalmente. Sus señas de identidad podrían ser la ruptura de la hipocresía desde una clave costumbrista, la fragmentación deliberada y el hecho de estar narrada en guaraní.

Estamos frente a una composición que genera desasosiego y desbarata el pronóstico festivo de los primeros minutos, que se atreve a desmontar una fiesta de bodas en una noche de duelo. Valga la advertencia para cruzar esta tragedia: debemos asumir imágenes y comentarios en los antípodas de la telenovela o el culebrón.

La forma en que aquí se enseña una historia de amor elige lo irracional y prefiere la abstracción a la narración. Los pla-



Pablo Lamar.  
*Noche adentro*, 2009.  
35 mm, 17 min.  
VO Guaraní.

nos tienen una delicada visualidad expresada en locaciones interiores, mientras tres pausas pulverizan la linealidad del argumento y, de existir éste, solamente podría ser comprendido con sus maneras más sensoriales que descriptivas.

Lamar se propone atrapar y condensar en este cortometraje circunstancias emocionales de gran dificultad. Sus actores son retratados con una expresión corporal poco usual: bailando, arrastrándose, caminando, gimiendo, acostados, con o sin ropa.

*Noche adentro* es una pequeña fábula perforada de escepticismo, donde merodea la muerte y sus restos indiciales como cuerpos y sangre y, a otro nivel, el sexo. Al ver esta segunda obra de Lamar pensé que por fin se incorporaba a nuestro imaginario fílmico la electricidad del cuerpo. Una hipótesis suplementaria es que en la ficción audiovisual local se ha eludido la representación de la corporalidad feme-

nina y masculina, lo que aquí se agradece por actualizador, por sus desnudos creíbles y sin imposturas.

*Noche adentro* es uno de esos relatos difíciles de olvidar. Evoca sugerentemente imágenes culturalmente poderosas: inevitable es la referencia a la pintura de Gustave Courbet, *El origen del mundo*, la perturbadora representación frontal de un pubis femenino emplazado en un similar primer y largo plano, cabiendo únicamente la erección de la mirada. O ver a la dulce novia transformada en una Ofelia flotante con su vestido blanco y rojo-sangre.

Los cuerpos de una pareja joven, felices y erotizados en su primera noche conyugal, pasan a ser materia herida o cadáver. Pero lo más desconcertante es la ausencia de juicios de valor sobre sus personajes, por más que aceche la culpa de un crimen o de un accidente.

Los cuerpos se aproximan hasta casi chocar el ojo cámara, dirigiéndose hacia la lente y no al revés, en largos y angustiantes *travellings*. Se siente una irrefrenable emoción contenida en el sabio uso del silencio así como en la ausencia de dramaturgia, puesto que la pareja actúa de principio a fin corporalmente, sin diálogos. Las imágenes visuales y sonoras sostienen toda la obra y sobre ellas descansa la gran responsabilidad de contar todo sin explicarlo con palabras, situación de la que Lamar sale sobradamente airoso.



Marcelo Martinessi.

*Karai Norte*, 2009.

16 mm, 18 min.

VO Guaraní.

## EL CANÍBAL ERRANTE

*Karai Norte*, de Marcelo Martinessi. Este cortometraje nos traslada a un lugar mitológico, escenario a caballo entre una tragedia griega y un *western*. Protagonizado por una anciana y un bandolero indolentes que parecieran no esperar nada del futuro, el film es la adaptación de *Arribeño del norte*, un cuento breve de Carlos Villagra Marsal, escrito en 1953.

El trabajo de Martinessi tiene un aspecto sorprendente, que es mostrarse de una forma arcaica, recomponer una trama memoriosa sostenida por dos actores, uno profesional, Arturo Fleitas, y una anciana, Lidia viuda de Cuevas, que aparece por primera vez ante las cámaras. El arte cinematográfico de *Karai Norte* nos sumerge en un cine naturalista, apoyado en una caracterización costumbrista. Presta igual atención a sus imágenes visuales en blanco y negro, como a las sonoras, y está narrado enteramente en guaraní.



La cita literaria de la que se vale Martinessi forma parte de un mecanismo de construcción de una obra nueva, un método de búsqueda de un lenguaje audiovisual a través del cual desplazar el mundo literario hacia el exterior y sumarle colores propios.

Recontextualizar este cuento antiguo, devolver sus discretos colores al blanco y el negro, funciona como un paisaje metafórico. El tratamiento formal incorpora experimentaciones como una textura granulada a partir de la transferencia de los negativos de 16 a 35 milímetros, situación que finalmente enriquece la percepción de la versión, a la manera de un documento fílmico pretérito.

Frente a la acción como motor de la narración cinematográfica, la cámara se dirige también a la periferia de la trama, para detenerse en planos generales como el paisaje espectral, en los ambientes interiores y las cosas que lo habitan. La fo-



tografía no es pasiva, es como una cámara intrusa, provoca con su presencia insistente una respuesta de tensión en los actores. Pareciera como si de a ratos la película se hubiera atascado en un fotograma concreto, como por ejemplo en la inolvidable escena de la mujer peinándose.

El Paraguay es resignificado a través de una historia, de un episodio mínimo, pero que sirve de lente de aumento para entender la construcción de nuestro presente sobre el sedimento de revoluciones, dictaduras o despojos. *Karai Norte* contiene, asimismo, descripciones sobre una forma de vida pre-moderna y aún vigente en la campiña, invocadas con una belleza que es a la vez romántica y terrible.

El contexto que recrea Martinessi mantendría, a modo de reflexión para el presente, intacta la trama de rencores, la venganza, la destrucción del otro (por sus maneras de pensar o actuar) que movilizan las pasiones de sus personajes. Un impresionante final, que quedará grabado en la memoria de más de uno, sería un intento del arte de pronunciarse sobre lo real, aquello que -dicen los psicoanalistas- es irrepresentable y sin forma. El jinete, sin apearse del caballo, va entregando una a una las pertenencias robadas a la mujer y, como colofón, un resto humano evidencia que estos trofeos han costado una vida. Lo que entrega este señor del infortunio pinta de cuerpo entero el canibalismo, la

venganza sin sentido instalada en una siesta barrida por el viento Norte.

Una historia que conserva, hasta el minuto diez y ocho, un tono delicado y melancólico, y que nos golpea en el último con un final de pesadilla.

#### ¿QUIÉN TEME AL PASADO?

***Cuchillo de palo*, de Renate Costa.** Este documental es un proyecto que demandó a la directora cinco años de trabajo y será estrenado este 2010. Asentada en su sedimento personal, podría decirse que esta historia actúa a la manera de un revulsivo contra un silencio doloroso.

Fue filmado en Asunción en los últimos dos años y editado y post-producido en Barcelona, donde Costa concluyó el Master de Documental de Creación en la Universidad Pompeu Fabra. Este alejamiento de la realizadora de su país le ha permitido la necesaria distancia emocional para efectuarlo y conseguir apoyo económico para su realización.

La película nos traslada a los años 80 y al drama de Rodolfo Costa, tío de la documentalista. El título mismo alude a una excepción, a una diferencia (parafraseando el refranero popular “En casa de herrero... cuchillo de palo”), donde la reconstrucción de testimonios certifica las circunstancias vitales del personaje.



Renate Costa.  
*Cuchillo de palo*, 2009.  
Video, 98 min.  
VO Castellano.

Cuando entendí que era éste un trabajo real y cercano, sentí curiosidad por saber cómo la directora iba a tratar la proximidad con su objeto de estudio. La identificación con los personajes que reconstruyen la memoria del tío, quien además se revela como artista de la danza, la dura emotividad de los diálogos y la evocación de Asunción bajo la dictadura revelan métodos subjetivos –y no menos eficaces– para acercarse a la realidad.

El esquema narrativo es de una correcta simplicidad. Se configura como una sucesión de escenas dialogadas, principalmente entre la directora y su padre, entre ella y otras personas que conocieron al tío fallecido.

*Cuchillo de palo* es también un texto audiovisual autobiográfico, basado en recuerdos y capaz de generar memorias icónicas y sonoras. Pero, sobre todo, es una historia sobre el presente que ajusta porfiada y amorosamente sus cuen-



tas con el pasado. Construido a partir de una inquietante sensibilidad y de una investigación paciente, entrevistas, y ningún material de archivo, vemos también en foco al Paraguay: un escenario arruinado moralmente bajo la dictadura y, dos décadas después, aún anestesiando su memoria.

De a poco, con pequeños descalces, Costa funde lo testimonial valiéndose de originales registros fílmicos que funcionan como ecos, intercalando el formato 8 milímetros fungiendo como pasado. Ésta es su estrategia al comprender que el recuerdo del personaje está olvidado, casi no existe, no hay archivos, o la gente no quiere hablar de él.

La habilidad para hacer progresar la acción se refuerza mediante elipsis orales y visuales, desvelando así lo no dicho, lo que no puede decirse, a través de la voz en *off* de la directora. Palabras que guían y aunque lleguen después, recreando las vivencias del protagonista ausente y en su afán de represen-

tar con la mejor dignidad a este “tío que murió de tristeza”. Con imágenes de características fantasmáticas, con la oscuridad de interiores, de la noche o el invierno, la trama desautoriza el tabú para lograr finalmente su objetivo: dar presencia a la ausencia, hacer visible a Rodolfo Costa.

Ésta es la semblanza de un hombre que forjó, por condicionamientos sociales, una vida doble en nuestra claustrofóbica sociedad bajo la dictadura. La restitución carnal del secreto emplazado en el espacio de la ciudad, que es también protagonista, actúa con una fuerza palpable e implacable.

La película rodea también un hecho de triste memoria y que se toca con esta historia: ciertas circunstancias del *caso Palmieri*<sup>2</sup> que a principios de los ´80 desencadenó una infame caza de brujas sobre cientos de personas estigmatizadas por su diferencia sexual a la hetero-normativa. Era, por fin, después de tanto tiempo, sentir la redención de una ciudad mezquina con muchos de sus hijas e hijos.

Sí, *Cuchillo de palo* es conmovedora y valiente, una experiencia audiovisual que purifica. Y, como las películas no se cuentan sino que se ven, lo único que puedo trasladar a estas líneas es que se trata de una obra de arte que hace es-

2. En 1982, el adolescente Mario Luis Palmieri fue secuestrado del colegio al que asistía y su cuerpo sin vida hallado una semana más tarde. El crimen, nunca esclarecido, se entremezcló con una oscura trama de persecución por parte de la Policía paraguaya, que estigmatizó -a través de listados de nombres- la diversidad sexual de personas inocentes.

tallar la creencia arraigada del “no te metás” o del elemental y vacío “¿para qué?”

El documental quema con el fuego de la verdad y disuelve las fuerzas reactivas de negar lo diferente por temor o extrañeza. Nos dice Renate: *“Entrar en una historia familiar dolorosa es como agarrar un cuchillo que te corta pero, a su vez, ayuda a cicatrizar, a sanar heridas del pasado”*.

En *Cuchillo de palo* es creíble la transformación de la relaciones afectivas hija-padre en el proceso por conocer una verdad. Se subraya la confrontación generacional, se asientan dos maneras de pensar diferentes pero con respeto.

El esfuerzo de instalar la memoria hace ver al fin no sólo la imagen rescatada y valiosa de Rodolfo Costa, sino que nos sirve para aprender a vivir con ella. Y en esta pesquisa apasionante que logra salir a la luz, todos logramos salir de este drama mucho más auténticos de lo que éramos.

NOTA DE LA EDITORA. Los filmes *Karái Norte*, dirigido por Marcelo Martinessi, tuvo una exitosa presentación en el 59° Festival de Cine de Berlín, en 2009. Para febrero de 2010 está prevista la presentación de *Cuchillo de Palo*, dirigido por Renate Costa, en la 60ª edición del mismo festival.

Todos los fotogramas reproducidos en este artículo son gentileza de los realizadores.

Josefina Plá llegó al Paraguay en febrero de 1926. Desde entonces, hasta su muerte, estuvo presente en la vida cultural paraguaya, tanto en el campo de la creación literaria como en el de las artes plásticas. Hizo también crítica literaria y de arte, así como trabajos de investigación que son hitos en el campo de la historia cultural y social del Paraguay. Su poesía, su narrativa y su teatro -tal vez insuficientemente valorados- constituyen, sin embargo, uno de los aportes más valiosos del Paraguay a la literatura de lengua castellana de este siglo. Fue, además, una gran animadora, y somos muchos los que reconocemos su aliento y estímulo en el trabajo intelectual riguroso y en la creación estética radical. Las artes plásticas ocupan un lugar de particular importancia en su producción: en distintas épocas de su

\* Crítico de arte. Escritor. Catedrático. Miembro de AICA-Paraguay.

vida practicó el grabado, la cerámica y el dibujo, además de acompañar el devenir artístico del Paraguay con una aguda visión crítica. De las tres técnicas artísticas mencionadas, el grabado se encuentra, por las fechas, en el primer lugar; inmediatamente después, la cerámica; y de una manera más bien colateral se ha expresado mediante el dibujo. En sus últimas obras utilizó la técnica serigráfica.

**El grabado.** En 1924 Josefina Plá conoció en Villajoyosa (España) a Julián de la Herrería, el artista paraguayo con quien se casaría dos años después y que puso en sus manos, por primera vez, una plancha de grabado. Cuando ella llegó al país empezó a trabajar como redactora en el diario paraguayo *El Orden*, y allí aparecieron sus primeros grabados en madera o linóleo.

Esos trabajos, realizados en el transcurso de cuatro años, estaban destinados a ilustrar textos literarios propios y ajenos. Nunca se hizo de ellos un tiraje para el mercado artístico y las pocas copias que se conservan son pruebas de artista. Los tacos originales se han perdido. En la historia del arte paraguayo, Josefina Plá es la primera mujer que trabaja en esta técnica. Y lo que considero más importante: en su producción de esos años es, al lado de Julián de la Herrería, la primera artista que asume los lenguajes artísticos moder-





Retrato de Josefina Plá.

Fotografía: M. Pérez, ca. 1930.

(Cortesía del autor).

nos. Julián de la Herrería lo hace con un pequeño grabado en metal titulado *El Portalet*, fechado en Villajoyosa en 1923, y su esposa con algunos xilogramados y linogramados realizados y publicados en la prensa entre 1926 y 1929.

Es muy notable que Josefina Plá, recién iniciada en la práctica artística y sin estudios ni experiencias previas, haya producido ya en esos años trabajos de esa calidad artística y, para su época, tan avanzados en su lenguaje. Después de ese primer período de su vida en el Paraguay, Josefina Plá abandonó casi enteramente la práctica del grabado, dedicándose sobre todo a la cerámica, la crítica y la literatura de creación. Sólo en los últimos tiempos, con la estrecha colaboración de Osvaldo Salerno, volvió a producir obras de estampación, ahora con la técnica serigráfica, basadas en dibujos a la pluma sobre motivos payaguá o del entorno, que fueron elaborados originariamente sin intención artística autónoma.



Josefina Plá.

Árbol, xilgrabado, ca. 1926.

Castillo, xilgrabado, ca. 1927.

Gallo, xilgrabado, ca. 1929.

La cerámica. Josefina Plá conoció la práctica de la cerámica artística también a través de Julián de la Herrería. Su labor propia en este campo se inicia hacia 1929. Al principio, siguiendo las huellas del marido, adopta la temática y las formas de algunos pueblos primitivos. De esa época son algunos hermosos platos con motivos oceánicos, donde ya empieza a definirse su personalidad creadora.

Tras la muerte de Julián de la Herrería en 1937, Josefina Plá trabaja duramente y de modo casi excluyente como periodista, durante varios años.

Pero a poco de iniciarse la segunda guerra mundial retoma su labor con esta técnica e instala un taller de cerámica donde imparte una enseñanza que en su momento fue decisiva para la continuidad de una cerámica artística de temática paraguaya y, en algunos casos, con técnicas prehispánicas como el engobe.



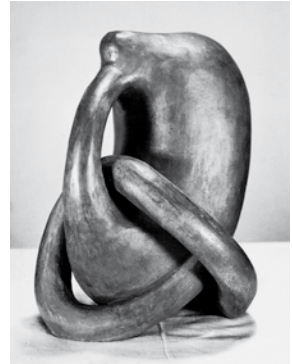
Josefina Plá.

*Motivo malayo*, 1936.

Plato cerámico a la cuerda seca  
con reflejo metálico.

A mediados de la década del 50, cuando se convierte en una de las figuras capitales del proceso de renovación de los lenguajes artísticos en el Paraguay, produce una serie de pequeñas cerámicas de formas modernas (figurativas y abstractas). En colaboración con su discípulo José Laterza Parodi, produce también una serie de valiosas esculturas cerámicas que, en 1957, ganan el Premio Arno de la IV Bienal de São Paulo. En su última fase productiva en el campo cerámico (circa 1960-1981), Josefina Plá retoma los motivos payaguá y los desarrolla con personal acento y un particular concepto de la composición. La técnica de elección en este período fue también el engobe.

**El dibujo.** El dibujo como arte autónomo fue encarado pocas veces por Josefina Plá, pero en las décadas de los sesenta y setenta hizo una serie de pequeñas tarjetas con destino



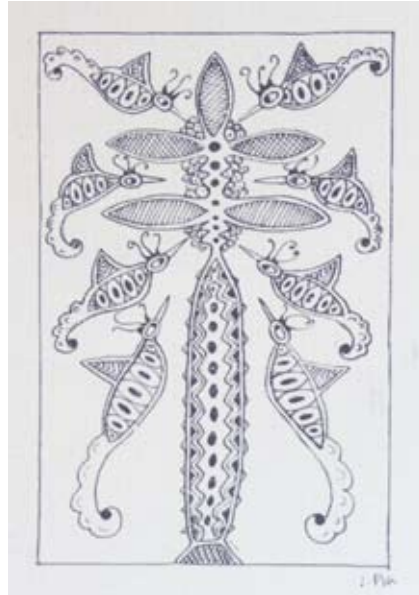
J. Plá - J. Laterza Parodi.  
*Ritmo guaraní I y II*, 1956.  
Escultura cerámica  
en engobe.

a las fiestas de Navidad. Más raramente se encuentran dibujos de mayor tamaño, y tal vez hayan sido producto de solicitudes especiales. El hecho, sin embargo, es que en esos trabajos ocasionales la artista retornó a temas que había investigado con su esposo, aunque de esta experiencia Julián de la Herrería sólo en sus años finales incorporó en su obra ceramística sugerencias para la constitución de una espléndida imaginería popular. El resultado, en el caso de Josefina Plá, fue el desarrollo de un concepto compositivo nuevo en su producción, primero en cerámicas y enseguida en los dibujos de las mencionadas tarjetas.

**La serigrafía.** En los últimos años de su vida, a partir de 1990, aquellos dibujos fueron traspuestos a las impresiones serigráficas que realizó con la eficaz colaboración de Osvaldo Salerno. De ese modo, los motivos payaguá o del entorno,



Josefina Plá.  
Escultura cerámica  
a la cuerda seca, ca. 1959.  
*Motivo payaguá,*  
dibujo a pluma, ca. 1960.  
14,5 cm x 9,5 cm.



tratados en nuevas dimensiones, han venido a ser revalorizados a través de una técnica que no suele dar resultados artísticos ponderables, pero que en esa ocasión sirvieron de vehículo a una concepción del diseño que había quedado poco visible o en condición ancilar en la obra de Josefina Plá, y que sin embargo dio lugar a excelentes creaciones.

**Una actividad cultural plena.** No es fácil abarcar el conjunto de la actividad cultural y la producción intelectual y artística de Josefina Plá. Se pueden subrayar, sin embargo, algunas de las líneas maestras que orientaron su vasta labor. Su obra cerámica apuntó a la recuperación de elementos formales del arte americano prehispánico y popular, en la huella señalada por Julián de la Herrería, pero con acento propio desde sus inicios.

En el campo literario, su poesía se constituye como un acto de expresión radical en donde se aúnan la autenticidad existencial y la plasmación estética. Asimismo, en narrativa y teatro expresó los problemas de sus circunstancias con acentos críticos y a veces los configuró mediante un lenguaje simbólico de alta tensión espiritual. A su vez, su trabajo de investigación enfocaba con gran rigor historiográfico los hechos sociales y la producción cultural. Tuvo tiempo, además, de hacer crítica literaria y de arte con agudeza y precisión conceptual. Recordemos que fue fundadora y presidió durante varios años la sección paraguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

Josefina Plá, nacida en el faro de la isla de Lobos, Canarias, el 9 de noviembre de 1903, murió en Asunción el 11 de enero de 1999. Nunca quiso renunciar a su nacionalidad española, pero su obra entera es testimonio de su arraigo en el Paraguay y en su entramado imaginario se oponen, conjugan y funden los signos culturales de España y América con el esplendor de las grandes creaciones.

NOTA DE LA EDITORA. Las imágenes de este artículo han sido proveídas por el autor.

## apuntes sobre la obra de fernando Grillon

LULY CODAS\*

La obra de Fernando Grillon se inicia en la década del 60, motivada por las experimentaciones formales y técnicas de los movimientos de vanguardia practicadas en el Paraguay durante esos años por un grupo de jóvenes artistas -Los *No-vísimos*<sup>1</sup> y la influencia de las innovaciones llegadas al país en la obra de Laura Márquez, quien había estudiado en Buenos Aires y se había integrado al espíritu antiacadémico del Instituto Di Tella. La figuración de los 60 registra la doble corriente *neofigurativa*: por un lado, violenta y dramática, cargada de connotaciones sociopolíticas; por otro irónica, irrespetuosa y mordaz.

\* Crítica de arte. Asesora del Centro Cultural de la República, Asunción.  
Miembro de la AICA Internacional-Sección Paraguay.

1. Los *Novísimos* era un grupo de jóvenes artistas integrado por William Riquelme, Ángel Yegros, Enrique Careaga y José Antonio Pratt Mayans, que en los años 60 asumió una postura anticonformista y crítica, proponiendo experimentaciones técnicas y formales de vanguardia.



Fernando Grillon.  
De la serie *Los pelados*.

Los primeros trabajos de Grillon siguen la línea de la *abstracción informalista*, donde experimenta con materiales naturales como arena, piedras o flores secas, pero muy pronto se inclina hacia una figuración caricaturesca relacionada con el Pop Art. Así nace la serie de sus personajes calvos, *Los pelados* -grabados (xilografías), pinturas al óleo y técnicas mixtas-, marcada por una censura social y política de sutil ironía, donde ya aparece ese sentido de revelación y ocultamiento, vinculado al surrealismo, que estará presente en toda su obra. El personaje “pelado” es el hombre deshumanizado, encerrado en sí mismo, un objeto convertido en hombre transmutado. Los *pelados* tienen esa mirada sin tristeza y sin crueldad, mirada sin adjetivo que no es más que plenamente mirada, no nos juzga ni nos llama, nos sitúa, nos implica. Un tríptico de esta serie -*Oh, manzanas* (xilografía)- fue acreedor de una medalla de oro en la *II Bienal*





Fernando Grillon.

De la serie

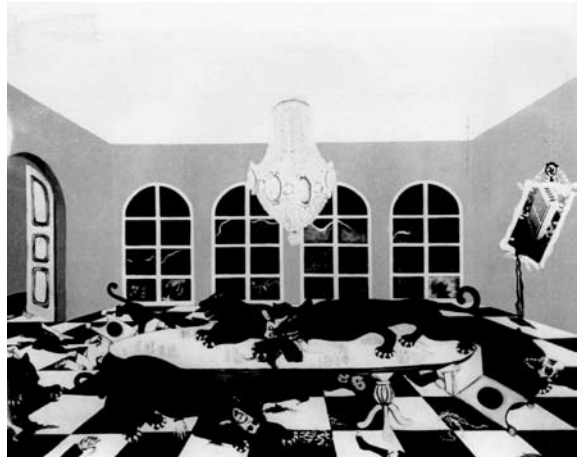
*Banda de usureros devorados*

por *Panteras Negras*, 1972.

*Internacional Della Grafica*, realizada en el Palazzo Strozzi de Florencia (Italia), en 1970.

La obra de Grillon, a partir de ahí, se desarrolla entre la caricatura ingeniosa que disimula tristezas y las acumulaciones surrealistas, sitio desde donde se puede corroer la caparazón del objeto para mantenerlo abierto y disponible a una nueva dimensión, el tiempo. A la producción de esos años pertenece el tríptico *Banda de usureros devorados por Panteras Negras*, secuencia de humor negro realizada en técnica mixta (pintura y collage), aguda denuncia social en la que utiliza un dibujo casi ingenuo y popular. Esta obra participó en 1972, en la *III Bienal Iberoamericana de Pintura Coltéjer*, en Medellín, Colombia, donde causó sensación y recibió el premio adquisición.

Los *pelados* y las *panteras* se unirán en su obra para crear toda una serie de comunicaciones de sabor social y censu-



radoras de las costumbres de la época. El artista había fijado residencia en San Pablo y participaba de la turbulencia que movía al arte brasilero en los 70. Acerca de su producción de ese período, la prensa especializada habla de “cruel surrealismo que expresa un odio profundo al sistema capitalista” o de que en ese año (1972) “el estilo fue politizado por Fernando Grillon (Paraguay) con el título de *Usureros devorados por Panteras Negras*, donde percibimos posibilidades de separar el arte primitivo de su aspecto pintoresco”.

Durante estos años Grillon recorre el mundo: América, Europa, Asia, África. Su alma de viajero es marcada por el acercamiento a diferentes culturas y formas de expresiones artísticas, principalmente las del Egipto de los faraones y de la India budista. “Mucho más que los viajes por los países del mundo, el artista peregrinó por los mundos más allá de los países”.

De esas aventuras, su obra nos trae noticias: Grillon se convierte en el narrador de historias mas allá de lo real, surreales. El artista trata de armonizar en su trabajo el impacto que aquel encuentro produce en su espíritu y, valiéndose de la brecha que el surrealismo abrió en el realismo, reduce las ideas y los mecanismos mentales a un denominador común: el enigma. Su obra se aproxima así a las sorpresas de los mensajes recónditos y ambiguos, a veces descifrables por la vía de la afinidad o la analogía.

Al contacto con las místicas orientales, que calman el espíritu o provocan excitaciones, sus personajes *pelados* se convierten en *espías*. Los *espías* son *pelados* que observan, desde afuera, otros lugares, otros tiempos; escuchan historias extrañas y merodean símbolos ajenos, buscando descifrar enigmas o encontrar claves antiguas y secretas. El espectador se siente cómplice de los *espías* y éstos se convertirán, a la vez, en la última clave que el artista ofrecerá al espectador para acceder a los enigmas. A este momento pertenece también la serie del *Escarabajo sagrado*, xilografías y pinturas relacionadas al Egipto de los faraones.

Los símbolos se volverán cada vez más herméticos. Los elementos entrarán en el juego de las metamorfosis. Nuevos encuentros van desviando o extraviando los significados. La sustitución permite el intercambio de lugares o

la ocultación de algunos términos secretos, sepultados por toda una arquitectura de máscaras. La teatralidad será usada por el artista para dar espesor a los signos. Los objetos representados renegarán de su vocación de existentes puros: la repetición y la conjunción los despojarán de su *estar ahí* para revestirlos de un *ser para algo*.

Siguiendo a estas series ya adelantadas en ventanales o espacios donde los bloques de piedra que conforman sus arquitecturas permitían ver segmentos del paisaje exterior, surgen en su obra los espacios naturales, indicadores de estados de ánimo diferentes: cielos y horizontes parecen referir calma y paz interior, aunque siempre esté presente algún elemento, algún animal o insecto, insinuando precaución frente a cualquier amenaza.

Más adelante algunos objetos que antes aparecían como parte del escenario, junto a los *pelados* y los nostálgicos paisajes, van adquiriendo protagonismo; los *cuerpos esferas* introducen la geometría en la pintura de Grillon: cuerpos cuadrangulares, piramidales o esféricos se apropian del escenario, acompañados a veces por animales que custodian o acechan. Las esferas que primero simulan algún artefacto explosivo, de pronto sangran y, por último, muestran que en su interior hay un cerebro humano: las esferas son seres humanos metamorfoseados que ruedan sin rumbo, que si-

mulan explosivos, que se transforman luego en elementos de tortura en la serie de *Las eliminaciones*.

Descubiertos o encerrados en cajas numeradas o marcadas, los artefactos bélicos de la serie *Contrabando de armas* son los que ocupan más adelante el lugar del hombre. Es así como, en la década del 80, los espacios pictóricos se van vaciando de personajes y objetos reconocibles para sumergirse en sótanos y trastiendas, en bóvedas y cuevas secretas, custodiadas por aves o felinos carnívoros. En estos sitios cerrados a la claridad del sol se almacena el peligro, se numeran y alinean las amenazas, señaladas por signos cabalísticos o números y letras que forman enigmáticos anagramas.

Y en los años siguientes, tratando de emerger de los tiempos oscuros, retornan los paisajes que miran hacia la claridad de afuera: piedras, plantas, flores, aves y otros objetos inasibles, por los que ya “pasaron los recuerdos de una larga y áspera caminata, espacios mas allá del espacio, oyendo ellos también el llamado distante de otros tiempos fuera del tiempo, de tiempos todavía no llegados”.

NOTA DE LA EDITORA. Los textos que aparecen entre comillas corresponden a expresiones de autores varios, recogidas por la autora. Las imágenes aquí reproducidas han sido proveídas por la autora del artículo.

Cuando contemplamos fotografías nos encontramos avistando escenas que no están realmente ante nuestros ojos, pero que han quedado apresadas en esas imágenes, permitiéndonos una suerte de reposición del momento perceptivo. Efectivamente, cualquier toma fotográfica directa y limpia es, ante todo, una representación del mundo visual. Pero una siguiente consideración, que brota casi instantáneamente tras ese primer razonamiento, nos trae a cuento el carácter asombroso y, a la vez, tan privativo que arguye tal representación<sup>1</sup>. Originariamente, con la acuciosa ponderación de la técnica fotográfica, se trataba de establecer

\* Doctor en Arquitectura. Crítico de arte. Miembro de AICA-Paraguay. Director de la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad Columbia del Paraguay (Asunción) y encargado de cátedra de *Arte Latinoamericano contemporáneo* en el Instituto Superior de Arte (ISA) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción.

1. Véanse, por ejemplo, los planteamientos relatados en Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.

una mirada sobre el mundo a partir de unos sistemas de relaciones con la realidad que dieran como resultado la plasmación visual objetivamente racional<sup>2</sup> a pesar de que -como bien hoy sabemos- esa supuesta objetividad siempre se vería mediatizada por la ineludible subjetividad de quien dispara la instantánea o de quien utiliza con un fin determinado la imagen capturada.

Las primeras alteraciones de la técnica tradicional de la fotografía surgieron con las vanguardias europeas de principios del siglo XX. Podemos recordar algunos de aquellos innovadores planteamientos<sup>3</sup>: el “fotodinamismo” -que muestra el trayecto de un desplazamiento- del futurista Giulio Bragaglia; las “schadografías” -fotos sin cámaras- propuestas por Christian Schad que fueron celebradas por Tristán Tzara como auténticos gestos dadaístas; los doce “rayogramas” -fotos abstractas agrupadas bajo el título *Champs délicieux*- que en 1922 presentó Man Ray, otro protagonista de las primeras transformaciones de la fotografía clásica; los “fotogramas” de Moholy-Nagy, en los que la imagen que resulta de la incidencia de la luz sobre una superficie fotosensible

---

2. Sobre el tratamiento de la visión objetiva podemos encontrar un interesante análisis en Susperregui, José Manuel. *Fundamentos de la fotografía*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998.

3. Puede consultarse sobre estas renovaciones en Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1994 y en Souguez, Marie Loup. “Vanguardia fotográfica en la Europa de entreguerra (1919-1929)”, *Lápiz* n° 15, 1984, pp. 42-46.

es fijada para conservarla y los “fotomontajes”, “fotocollages” y reconfiguraciones entre luces y sombras del genial constructivista Ródchenko, procedimientos extravagantes que tuvieron, por entonces, gran aceptación entre los más progresistas del lenguaje visual. Pero, ciertamente, donde la fotografía jugará el papel más influyente será en el esfuerzo surrealista como movimiento visual. Precisamente, sería la manera en que la cámara veía el mundo la que ayudaría a robustecer la doctrina surrealista. Es decir, lo que el surrealismo engulló del patrón fotográfico fue principalmente su modo de ejecutar y hacer emanar las imágenes mediante la articulación del subconsciente.

Más que representar una realidad, el surrealismo fotográfico conjugó realidades distintas y para ello se sirvió de, por lo menos, tres procedimientos: las fotografías manipuladas -o surrealismo técnico-, las que no fueron manipuladas -o surrealismo “de territorios encontrados”- y, por último, el entretenimiento azaroso de las imágenes superpuestas, cambiantes y ambiguas -por ejemplo, cuando la cámara permanecía como un juguete que se pasaban unos a otros, elaborando así en el mismo carrete fotográfico una variedad del “cadáver exquisito” gráfico-pictórico<sup>4</sup>.

---

4. Puede verse al respecto el catálogo Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas, Fundación La Caixa, Barcelona, 1995.



Fueron estos ensayos surrealistas los que sentaron las bases para que la fotografía se despreocupara de su función reproductora de la realidad, despegándose de los planteamientos estéticos y requerimientos técnicos tradicionales y alcanzara así su nuevo valor artístico como medio de expresión autónomo, sobre todo para los transgresores visuales que surgirían a partir de los años veinte y treinta<sup>5</sup>.

Sin embargo, la progresiva implantación del medio fotográfico en el escenario del arte moderno ocasionó que aquellas premisas inaugurales y experimentaciones formales hayan sucumbido ante la imperiosa necesidad que el artista tenía de proponer nuevos planteamientos conceptuales sobre la realidad, así como de subvertir los parámetros habituales por los que parecía regirse el mundo entonces<sup>6</sup>.

Si bien la cualidad artística de una foto tendría que juzgarse a partir de su propia condición (su carácter popular, su fácil reproductibilidad y su consiguiente exceso), estos

---

5. Cfr.: Gómez Isla, José. *El Narciso fotográfico. Eugène Atget y los orígenes del lenguaje fotográfico en la "nueva visión" de las vanguardias (1890-1927)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.

6 Véase al respecto el volumen AAVV. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Libres de recerca, Art. MACBA, Barcelona, 1997. Este compendio incluye interesantes ensayos que explican el complejo papel de la fotografía en el arte moderno, tales como los de Gerhard Richter, en "Notas, 1964-1965", Jean-François Chévrier en "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica" y Jeff Wall en "Señales de indiferencia: Aspectos de la pintura en el arte conceptual o como arte conceptual".

rasgos -aparentemente opuestos a la obra de arte moderna aunque coincidentes con algunos empeños del *pop art*- se convertirían, paradójicamente, en característicos por excelencia de la pieza artística posmoderna. Así, la fotografía pasará a ser el formato ideal para criticar la representación, para copiar y falsear otras obras, para mezclar documento y mentira, para manipular la información, para resituar nuevas realidades y seguir aparentando objetividad siendo, como es, tan claramente subjetiva <sup>7</sup>.

Por ello, quizás, la fotografía como lenguaje artístico del mundo contemporáneo ya no se contenta con ser copia visual ni resultado de extrañas pruebas de pre-impresión, pos-impresión o de diferentes destrezas en la manipulación, sino que -como lo demuestran algunos de sus más conocidos exponentes<sup>8</sup>- explora e intenta transmitir muchos sentimientos enfrentados, así como nuevas objetividades y

---

7. Estudiosos como Susan Sontag (en *Sobre la fotografía*, E. Edhasa, Barcelona, 1996) y Roland Barthes (en *La cámara lúcida. Nota sobre la Fotografía*, Ed. Paidós, Col. Comunicación, Barcelona, 1980) habían planteado anticipadamente que la fotografía, en su visión, puede llegar a ser al mismo tiempo una interpretación del mundo, un rito social, una defensa contra la ansiedad, un instrumento de poder, un modo de certificar la experiencia, una manera de promover la nostalgia, un modo de participar de la mortalidad, una forma de suministrar y obtener información, un medio de expresión individual y un mecanismo posible para interferir, invadir o ignorar lo que está sucediendo.

8. Entre ellos, el japonés Nobuyoshi Araki; los alemanes Thomas Deman, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Thomas Struth, Wolfgang Tillmans y Axel Hütte; los norteamericanos Nan Goldin y Christopher Williams; la holandesa Rineke Dijkstra y el español Joan Fontcuberta.



Jean-Marc Tingaud.  
*Poêle à la porte rouge,*  
Berlín, 1994.

especulaciones enrevesadas de “lo real”, que siempre será inabarcable e inagotable, como lo señalaran Lacan y Zizek<sup>9</sup>.

Jean-Marc Tingaud (Saulieu del Morván, 1947), uno de los sólidos referentes de la fotografía contemporánea francesa, conoce a profundidad toda esta evolución en el lenguaje de las imágenes de los fotogramas, así como los nuevos desafíos revelados para el quehacer fotográfico actual. Por ello, se ha tornado en notable retratista de lugares de la existencia, de

---

9. El filósofo contemporáneo esloveno Slavoj Zizek subraya la divergencia radical, la incompatibilidad ontológica entre la razón y “lo real primordial”, radicalmente contingente, reacia a cualquier teorización. Una afinidad sustancial con la noción de “lo real” elaborada por el psicoanalista francés Jacques Lacan. Como es bien sabido, Lacan distinguió tres aspectos psíquicos fundamentales: lo simbólico, lo imaginario y lo real. Este último es algo radicalmente distinto de lo verdadero, es ajeno al lenguaje y a la dimensión simbólica. Es justamente lo opuesto a lo que llamamos corrientemente realidad. “Lo real” lacaniano es eso imposible de nombrar o simbolizar, pero que, sin embargo, está ahí y tiene efectos reales. Por tanto, es inabarcable e irrepresentable en su totalidad. Zizek y Lacan demuestran así que la epistemología contemporánea se replantea con fusiones entre la filosofía y la psicología. Pueden verse: Zizek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, Paidós, Bs As, 2008; Assoun, Paul-Laurent. *Lacan*, Amorrortu, Bs As, 2004; Diatkine, Gilbert. *Jacques Lacan. Vida y pensamiento psicoanalítico*, Biblioteca nueva, Madrid, 1999.

la interioridad y lo cotidiano y de la pluralidad cultural en esa realidad total que envuelve nuestro planeta.

En sus trabajos, por un lado, dirige su atención hacia la realidad de lo íntimo, como lo hace con las imágenes que rondan en torno a espacios interiores, cuartos y aposentos; y, por otro, nos cuenta que la cultura no es más que el cultivo de las diversidades entre los individuos y los grupos humanos en su relación con la realidad, elaborando para ello su lenguaje en encuadres particulares a partir de objetos relacionados por asimilación, enlazando sus conexiones en función de un código que no tiene que hallarse siempre subordinado a la lógica de lo que percibimos. Como si encauzara, con sus ajustes de imágenes, hacia el concepto de “transparencia” que anunció Baudrillard<sup>10</sup>, según el cual todo se encamina hacia la claridad banal que revelan las cosas -en su máximo de crudeza hiperreal-.

Tingaud vive y trabaja en París, pero desde hace más de 30 años viene recorriendo el mundo en toda su diversidad, viajando por culturas distintas como por disparejos países de los cinco continentes: Alemania, Japón, Marruecos, Pa-

10. Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006, pp. 28-29. Nos dice Baudrillard: las cosas “se han vuelto transparentes a sí mismas, ya no tienen secretos, ya no pueden ilusionar (porque la ilusión está ligada al secreto, al hecho de que las cosas están ausentes de sí mismas, se retiran de sí mismas en sus apariencias): aquí no hay más que transparencia, y las cosas, enteramente presentes para sí en su visibilidad, en su virtualidad, en su transcripción despiadada (...) sólo se inscriben en una pantalla, en los miles de millones de pantallas en cuyo horizonte lo real, pero también la imagen, estrictamente hablando, han desaparecido”.



Jean-Marc Tingaud.  
*Marlene*,  
Berlín, 1994.

lestina, México o Estados Unidos. En cada uno de estos lugares su mirada se detiene en los paisajes de la intimidad, de la interioridad: las paredes del dormitorio o del living, con sus retratos de antepasados o sus íconos populares, o esos objetos inauditos sobre los que cada uno de nosotros asienta una parte de su correlación con el mundo. Un mundo que da muchas vueltas pero en el que volvemos a descubrir casi continuamente las mismas cosas, por discordantes que sean en apariencia. Es como si el presente vivo fuera el gran *puzzle* quebrado de la colectividad global y que la experiencia acumulada en esos fragmentos no perdiera su unidad quimérica.

Así, las fotografías de Tingaud son el registro de esos rincones que él ha ido descubriendo en su caminar siempre curioso por espacios donde el individuo realiza los actos que lo constituyen como tal. Culturas heterogéneas, luga-

res existenciales encontrados al paso, cotejados en su vacío, como despojados de las personas que les otorgan sentido pero, naturalmente, resultado de ellas mismas. Esto es, quizá, lo que más le conmueve: dar cuenta de la apariencia objetiva que presentan cuando no hay nadie en ellos, a la vez de proclamar -como productos culturales que son- que adquieren su trascendencia a través de las personas que les dan un uso.

Sus obras son rastreos que describen lo que nos rodea, elementos relacionados en base a pautas elegidas según una especial forma de ver y asediar la realidad. Encuentros fortuitos de objetos en el espacio -semejantes a las imágenes “encontradas” que trataban los surrealistas y que comentábamos antes-, en los que la articulación que se instaura resulta de la relación de necesidad entre lo familiar y lo extraño, ámbitos que conforman el tiempo desarrollado en su auténtica pluralidad. Sus vistas interiores pregonan, a este tenor, la poética que se puede hallar en lo trivial. Sin embargo, lo que nos muestra cada foto es, tal vez, menos importante que lo que oculta y acalla; el encuadre tan neto visualmente no lo es tanto conceptualmente, enseguida completamos lo que no vemos, de manera inconsciente, como cuando nos imaginamos el argumento de una película que ojeamos empezada.



Jean-Marc Tingaud.  
*Sex-shop*,  
Châtelleraut, France, 1999.

Equivalentemente, con su trabajo Tingaud plantea así la posibilidad de culturas paralelas, memorias y entidades por poco hermanadas con las que instintivamente experimentamos a diario. Son realidades redescubiertas desde lo inesperado, poseedoras de un aura de encantamiento, consecuencia de que en su obra predomine un tono vital amigable. Para Tingaud, los seres humanos no somos muy diferentes. Ni tampoco es que nuestra sociedad sea compleja: es que vive de la complejidad y no cesa de desencadenarla. Por tanto, ilustrar fotográficamente el mundo actual sería formarlo a partir de transfiguraciones, de cruces, de lenguajes, de transculturaciones, íconos, materiales y objetos comunes que se articulan en rumbos casi siempre bifurcados y contradictorios. Un gran espectáculo del mundo en el cual resultaría del todo inservible escudriñar fronteras, como lo anticipó también Baudrillard, porque casi todo es ya puro linde, tranco

intermedio, espacio de transición que sólo puede ser vivido sesgadamente<sup>11</sup>. En este contexto, podemos traer a la memoria a Edmund Husserl quien, en su tesis general de “la actitud natural” y desde su mirada fenomenológica, afirmaba lo siguiente: “El mundo está siempre ahí como realidad”<sup>12</sup>. A este mundo se refieren, pues, los complejos de las múltiples y cambiantes espontaneidades de mi conciencia (las de considerar e investigar, las de comparar y distinguir, del suponer e inferir); asimismo, los multiformes actos y estados del sentimiento y del querer (agradarse y desagradarse, alegrarse y entristecerse, apetecer y huir, resolverse y obrar).

Seguidamente Husserl esboza lo siguiente: “Yo me encuentro constantemente, como algo que me hace frente, la realidad espacial y temporal *una*, a la que pertenezco yo mismo, como todos los demás hombres con los que cabe encontrarse en ella y a ella están referidos de igual modo”<sup>13</sup>. Es decir, a la realidad la encuentro como estando ahí delante y la tomo

---

11. Baudrillard, Jean. *El paroxista indiferente*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 23-24. “En lo mundial, todas las diferencias se borran, se desvanecen a favor de una mera y simple circulación de los intercambios. Todas las libertades se esfuman a favor de la desregulación de los intercambios. Mundialización y universalidad no van de la mano, son más bien excluyentes. La mundialización se da en las técnicas, en el mercado, en el turismo, en la información. La universalidad es la de los valores. Los derechos del hombre, las libertades, la cultura, la democracia. La mundialización parece irreversible, la universalidad estaría más bien en vías de desaparición”.

12. Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una Fenomenología pura y a una Filosofía fenomenológica*, 1913 (*Tesis de Actitud General, en el capítulo Hechos y esencias*). Puede verse en AAVV. *Los libros de los filósofos*, Ariel, Barcelona, 2004, pp. 369-371.

13. *Ibídem*.





Jean-Marc Tingaud.  
*Portrait au ventilateur*  
Naplouse, Palestine,  
1994.

tal como se me da, también como estando ahí. Ni el hecho de dudar sobre los datos del mundo natural y cultural, ni la ilusión de rechazarlos, alterarían en nada esta tesis.

Heidegger, casi en la misma línea de Husserl, proponía también una alternativa sencilla para la comprensión de las cosas como clave de su existencialismo: “Antes que nada somos y existimos; formamos parte de la realidad y somos lo que creemos que somos”<sup>14</sup>. Podríamos aceptar en parte esa línea de pensamiento: que existimos y somos parte del mundo, del mundo que está siempre ahí como realidad. A lo sumo, es aquí o ahí *distinto* de lo que presumía yo; tal o cual cosa debe ser borrada de él, por decirlo así, a título

---

14. Aunque para algunos estudiosos el discurso de Heidegger surge como reacción a la culminación cartesiana que significaba la intencionalidad de Husserl, en ambos se ve que no se interpreta, ni menos se niega, la realidad en sentido estricto sino que se desecha una interpretación de ella que entraña un contrasentido o que contradice su propio sentido aclarado con evidencia intelectual. Ver Magee, Bryan, *Los grandes filósofos*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 280.

de apariencia o alucinación, o negada de él a través de la ilusión, que es siempre -en el sentido de la tesis general de Husserl- “un mundo que está ahí”. Pero lo que no podemos negar e ignorar es nuestra participación en ese mundo, nuestra aportación en su perpetua construcción y nuestra interpretación de él.

Y es allí donde las fotos de Tingaud toman mucha fuerza, ya que él se percata de que no existe un mundo sin nuestra experiencia y sin nuestros sentimientos, ni una realidad con independencia de lo que designemos, expliquemos, mostremos o representemos. Lo cual quiere decir que el conocimiento verdadero del mundo no consiste en la adecuación de nuestras creencias a una realidad exterior e independiente de ellas. Él mismo señala que lo esencial para él -dentro del lenguaje fotográfico-, “fuera de toda preocupación técnica, se sitúa antes en la simple visión, en la revelación de la naturaleza de las cosas, en el acto de desentrañar los elementos cifrados que la componen y en el recorte radical que se practica en un espacio infinitamente más grande”.

Y es que, como solemos percibir a través de nuestra experiencia, en la mayoría de los casos lo esencial se afina en lo más sencillo. Por eso, posiblemente, sus imágenes no esconden las irregularidades de un muro o las imperfecciones de un techo. Su enfoque ajustado acerca en silencio

elementos desapercibidos; busca mostrar las coherencias, las incertidumbres y, finalmente, la portentosa apertura de cada una de nuestras culturas.

Wim Wenders comentaba recientemente sobre la fotografía: “Al final existe una foto que alarga la existencia del mundo”<sup>15</sup>. Y eso parece buscar constantemente Tingaud, notando que hoy en día, gracias a muchas pericias, la fotografía se ha convertido en un medio que permite penetrar en los lugares ansiados por el creador de la imagen. Territorios que anteriormente eran inaccesibles e inenarrables hoy se han convertido en enclaves más cercanos. Para él realizar esos retratos de existencia no apunta a convertir lo real en imágenes, sino hacer que cada foto logre, en su misma representación, una más profunda realidad: la realidad en su extensión y alcance vital.

---

15. Wim Wenders (Düsseldorf, 1945) es uno de los directores más interesantes del panorama cinematográfico actual. Donata, su esposa (Berlín, 1965), ejerce como directora de fotografía desde 1995 para el propio cineasta. El Círculo de Bellas Artes de Madrid, presentó recientemente (03.11.09 al 13.01.10) una exposición del trabajo fotográfico que ambos desarrollaron en los últimos quince años. Lo exhibió dividido en seis secciones, correspondientes a sus últimos proyectos filmicos: *Más allá de las nubes* (1995), *El final de la violencia* (1997), *Buena Vista Social Club* (1999), *El hotel del millón de dólares* (2000), *Llamando a las puertas del cielo* (2005) y *Palermo Shooting* (2008). Por supuesto, las instantáneas -más de cien, a las que se suma un vídeo documental- forman parte de un muy particular *road movie*, pues han sido tomadas por ambos durante los diferentes rodajes. Como anécdota, podemos acotar que el título de la muestra fotográfica -*Wim y Donata Wenders. Como si fuera la última vez*- hace alusión a una sentencia que solía repetir el director de cine Nicholas Ray -amigo y colaborador de Wenders- a sus actores: “*Incluso si estás pidiendo fuego para el cigarrillo, es necesario que lo hagáis como si fuera la última vez*” (descifrece, la fotografía recoge un momento que nunca volverá a repetirse del mismo modo y bajo las mismas circunstancias).

Jean-Marc Tingaud realizó una breve estancia en Paraguay, durante octubre de 2009, invitado por la Embajada de Francia en el marco de su programa *Fotografiar el paisaje*. Una selección de las fotografías que este artista pudo tomar en Paraguay se incluirá en la nueva edición de su ya conocido libro *Interiores*. Asimismo, durante su permanencia en nuestro país pudo presentar una magnífica exposición titulada *Paisajes interiores* en el Centro Cultural de la República El Cabildo, en Asunción, e intervenir como presidente del jurado de la edición 2009 del Premio Matisse de arte contemporáneo paraguayo. He tenido la oportunidad de compartir con él unos interesantes momentos de reflexión, plasmados en la entrevista que a continuación se transcribe.

- *Jean-Marc, tus obras presentadas en El Cabildo, y que forman parte de la muestra “Paisajes interiores”, tienen un código intimista que invoca la contemplación. Tras un primer acercamiento visual nos vemos obligados a volver a las obras, a redescubrirlas detenidamente. Lejos de agotarlas, su carácter mimético exige, paradójicamente, un paso que trasciende la mimesis. ¿Podría ser ese “más allá de las apariencias” uno de los rasgos que las caracteriza?*

- Efectivamente, se puede decir que el campo de investigación de mi búsqueda es la intimidad. Siempre actúo en espacios más o menos privados en los cuales se expresan,

de manera generalmente inconsciente, la personalidad de los ocupantes del lugar, sus alegrías, sus tristezas; en suma, su historia. También es intimista la manera en que los acontecimientos que han jalonado mi propia vida se cruzan con aquéllos, haciéndose eco, como si la memoria de unos alimentara la de los otros. Entonces la fotografía va más allá de la mera constatación clínica y finita, dándole a la imagen una prolongación de vida y un enriquecimiento de contenido. La cuestión del mimetismo -si se lo entiende como la duplicación más fiel posible de los elementos de la “realidad”- no es algo central. Sin embargo, en la relación de escala entre lo real y el dimensionamiento de las copias expuestas, siempre he tratado de dar la sensación de que los objetos representados pueden ser tomados con la mano. Curiosamente, me he enterado de que, en lengua guaraní, el término «belleza» podría traducirse por “lo que es bueno para mi mano”. Y los campesinos del Morván, mi región natal, cuando hablan de una herramienta perfectamente adaptada para su uso dicen “está hecha a mi mano”. Una apreciación que remite, por otra parte, al concepto de belleza desarrollado por Gustave Eiffel -el arquitecto de la famosa torre-, que sentaba las bases de las teorías popularizadas ulteriormente por la *Bauhaus*: “es bello aquello que responde perfectamente a la función...”. Mi trabajo,

“más allá de las apariencias”, oscila siempre entre una cierta búsqueda de “realismo” y una interpretación muy libre y subjetiva de lo que tengo ante mis ojos. La imagen está constituida por elementos, a menudo de origen dispar, que actúan como las letras del alfabeto o las palabras constitutivas de un texto. Cada una es portadora de su propio sentido -barco, pie, lámpara, pelota de fútbol...-, objetivamente reconocible pero, reunidas en encuentros que suelen ser accidentales o azarosos, constituyen una especie de lenguaje que recuerda un poco los “cadáveres exquisitos” de los surrealistas. Suelen funcionar como amarras, adonde vienen a anudarse no sólo las hebras escapadas de mi propia historia sino también, como por rebote, las que provienen del espectador. A pesar de las apariencias, mis imágenes no son naturalezas muertas, sino más bien retratos, concentrados de vida.

*- El tema de la inmigración y la transculturación -latente en las imágenes de tus trabajos- nos habla de que, por una parte, está el mundo real globalizado y, por otra, hay todo un sistema de símbolos -referentes a ese mundo y a nuestra realidad particular- que llevamos en nuestra mente y que muchas veces lo trasladamos a signos visuales u objetuales de nuestro entorno. ¿Qué otros aspectos de ese tema te inspiran al elegir una toma?*

- Es cierto que esos temas están latentes en todo mi trabajo y que lentamente han hecho irrupción, después de que diversas representaciones del viaje se manifestaran en mis primeras fotografías. Las series de Berlín, dos años después de la caída del muro, y la de Palestina, en contextos políticos tensos, han marcado un hito. Asumieron para mí la forma de un alegato, a la vez pacífico y comprometido, contra toda forma de destrucción de la humanidad: genocidios, guerras, violencias, destrucciones, humillaciones, persecuciones de todo tipo. Al mismo tiempo, son para mí una súplica para que cada individuo ejerza sus derechos fundamentales y comprometa concretamente su conciencia y su responsabilidad donde sea que esté, tanto en la sociedad como en el mundo. Los mapas y los planisferios que aparecen en mi trabajo encuentran así su razón de ser. Pocas veces pude hablar de esto con los pájaros, pero creo que huir del frío o del hambre son las razones profundas de sus larguísimos viajes, que los llevan a cruzar mares y continentes, recorriendo a veces miles de kilómetros. El hombre no es muy diferente: si atraviesa el mundo para ir a instalarse en otro lugar, suele ser para escapar del sufrimiento, las persecuciones, la guerra, el hambre... También hay una multitud de signos o representaciones que se refieren a esto.

- *Al entrar en los interiores ajenos no produces una copia de la realidad, sino más bien una “emanación” de esa realidad en un encuadre particular, ¿no?*

- ¿Copia o interpretación de la realidad? En arte no hay ninguna realidad, salvo la del artista. Pienso que el objeto de mis fotografías no tiene realidad, tanto en el sentido común como en el universal. Para mí se trata de buscar y a veces -pero esto es mucho más raro- de encontrar imágenes que “no existen”. Es por eso que mi producción es parsimoniosa: sin duda, de una campaña de trabajo de diez días en Paraguay no nacerán más que unas treinta imágenes. Las informaciones que ellas contienen son a menudo ínfimas y pueden pasar desapercibidas para la gente apresurada. De orden afectivo, etnográfico, sociológico, político... se entretajan para formar una trama. Cada una en su nivel de lectura, ellas participan, se interpelan, se articulan y se funden, a pesar de todo, para constituir la imagen. Pero el contenido documental de mi trabajo encuentra sus límites al evitar los lugares de vida inspirados en ciertos criterios celebrados en las revistas de decoración con todos los códigos de “representación” del éxito social. La estética que lo sustenta se nutre de esos universos sencillos donde la pobreza de los medios utilizados transfigura los espacios íntimos. *Lo bello en lo ordinario* es el título de un libro pedagógico producido



por el Museo del Louvre, en el cual aparecen mis fotografías. Si tuviera que definir mi trabajo con sólo dos palabras, serían precisamente éstas. Lo único que busco es transfigurar poéticamente la trivialidad, tal como se me presenta.

*- Con el paso del arte analógico tradicional al arte digital, parecería que la imagen ya no existiera por derecho propio y que su función fuera sacar a la luz códigos invisibles. ¿Qué piensas de esto?*

- Dado que yo no intervengo más después de la toma de la imagen, ni para modificar el encuadre ni para hacer correcciones cromáticas, la distinción analógico/digital -la elección que se puede hacer entre las dos técnicas- carece de importancia para mí. Se trata solamente de elegir una herramienta. De todos modos, la imagen fotográfica no existe para el público mientras ella no le haya sido transmitida. Cualquiera sea la técnica empleada, la imagen no existe si el fotógrafo no ha podido cumplir con su papel de vector, de conductor... Incluso diría que tan sólo necesito visualizarla, ya sea en papel o en una proyección, para asegurar -y confirmar- que tiene existencia real; y que, por consiguiente, existe una posibilidad que me permite transmitir lo que me ha sido revelado. El gran fotógrafo Jacques-Henri Lartigue me contaba que durante la primera guerra mundial, cuando ya no podía conseguir placas de vidrio, igual se iba al *Bois de*

*Boulogne* cercano con su cámara bajo el brazo, sabiendo perfectamente que su cosecha de imágenes sería invisible a los ojos de los demás. Y enseguida agregaba, riendo: “Mis mejores fotos datan de esa época”. En los años 90 conocí a un director de cine que me hizo visitar la casa donde vivía con sus padres; allí había un tesoro de imagen, una de esas pepitas que todo buscador de oro sueña encontrar... Las circunstancias de la vida hicieron que sólo pudiera regresar a ese lugar muchos años después. Felizmente nada había cambiado, como si la imagen me hubiera estado esperando. La instalación de la cámara y el encuadre de la imagen fueron casi inmediatos, y la fotografía fue tomada -acaso debiera decir “ejecutada”- en un abrir y cerrar de ojos. Durante todos esos años yo había llevado esa imagen en mí, sin que nadie más supiera de su existencia. Para mí, lo esencial del acto fotográfico, fuera de toda preocupación técnica, se sitúa antes, en la simple visión, en la revelación de la naturaleza de las cosas, en el acto de desentrañar los elementos cifrados que la componen y en el recorte radical que se practica en un espacio infinitamente más grande. Aislar, extraer, exhumar, revelar; en suma, una práctica finalmente alejada del dogma del “instante decisivo”. Un día, cuando estaba realizando en París un “relevamiento” del teatro *Vieux Colombier* antes de su restauración, encontré un espejo instalado en uno de los

camarines. Por ahí habían pasado Copeau, el fundador, padre del teatro moderno; Louis Jouvet, Jean Cocteau, André Gide, Valentine Tessier, Pierre Brasseur, Antonin Artaud, Jean Vilar, Sydeny Bechet... Los operarios, que estaban por tirarlo entre los escombros, me lo regalaron de buena gana. Imágenes virtuales, imágenes reales... Yo sentía, detrás de la superficie azogada, la presencia de todos los retratos a la vez, aunque fueran diáfanos y fugitivos, como si desfilara por allí una compañía silenciosa y ausente. Lo guardé en mi casa, como una reliquia.

*- Uno de los aspectos intrínsecos a la fotografía, que concentró el interés y el estudio de Susan Sontag, es la capacidad de embellecer el objeto fotografiado, más allá de cuál sea la realidad que retrate. ¿Estás de acuerdo en que las fotos imponen inexorablemente una relación estética con la realidad que contiene la imagen?*

- Antes de Susan Sontag, el poeta y filósofo Francis Ponge escribía lo siguiente, invitándonos a volver constantemente “a las cosas mismas”: “A veces basta con dirigir la cámara hacia las cosas para hacerlas bellas”, o también “decir las cosas en la mirada que ellas nos dan”. Yo me siento en total afinidad con esos pensamientos. Añadiría que para mí la fotografía no embellece el objeto, sino que lo revela en su propia belleza; a menos que sea el objeto mismo el que se



Jean-Marc Tingaud durante  
una toma en un interior.  
Villarrica, octubre 2009.  
(Fotografía: Annick Bienvenu)

revele a nosotros. Ésta es, sin duda, una de las razones de la presencia frecuente de objetos de culto en mis imágenes...

*- Has recorrido muchos lugares y retratado culturas desemejantes. ¿Qué ha aportado a tu trabajo fotográfico la riqueza de esa diversidad cotejada? ¿Qué impresiones te llevas de tu estancia en Paraguay y de las fotos que has tomado en casas de Villarrica o de Asunción?*

- Mi trabajo se ha desarrollado en los cuatro puntos cardinales. Siempre he intentado, a mi manera, explorar universos diferentes, extraer la esencia profunda de todas esas culturas y, ante todo, de esta humanidad en toda su riqueza y su diversidad. Gracias a eso he podido aquilatar, un poco más cada vez, las infinitas potencialidades de la naturaleza humana en toda su belleza, pero desafortunadamente también su capacidad para transformar en infierno lo que sólo tendría que ser paraíso. Las guerras, los sufrimientos, las injusticias, la lenta des-

trucción de los valores espirituales en beneficio de un materialismo suicida para el planeta; la nivelación y la erradicación de las culturas locales en provecho de una cultura dominante y globalizadora también forman parte del mundo que veo, que siento, que transmito... Así como mi cólera que, aunque contenida, no se extingue. Esta diversidad humana, esta cultura rica por sus diversidades, yo la encontré, cristalizada y reunida, en esta bella «isla verde rodeada de tierra», como dicen aquí con tanto acierto, anclada como un arca de Noé en pleno corazón de América del Sur. Me iré con pena, y la voy a extrañar... Más allá de los recuerdos, quedarán las imágenes. Se las dedico a los paraguayos con todo mi reconocimiento por haberme recibido en la intimidad de sus vidas, tan fraternalmente.

NOTA. **Sobre Jean-Marc Tingaud.** Sus obras fueron expuestas en Tokio, Marruecos, Turín, Berlín, Atenas, México, Lisboa, Nueva York y en los espacios más significativos dedicados a la fotografía en Francia (*Encuentros Internacionales de la Fotografía*, Arles; Museo Nicéphore Niepce, Chalons-sur Saône; Instituto del Mundo Árabe y Centro Nacional de la Fotografía del Palais de Tokio, París). Su trabajo sobre los paisajes íntimos fue objeto de numerosos libros, entre los que se destacan *Intérieurs* (1991) -nominado para el premio Nadar del libro fotográfico- y *Medinas: Morocco's Hidden Cities* (2003). Sus imágenes han sido objeto de publicaciones en revistas de fotografía de Europa, USA y Japón. Tingaud contribuyó con publicaciones de prestigio para las marcas *Hermès*, *Louis Vuitton*, *Shiseido*, e ilustró el libro *Christian Dior, homme du siècle*. Obtuvo el *Premio Kodak de la Crítica Fotográfica* (1985) y el *Premio Villa Médicis extramuros* (1993). Fue laureado con la beca *Leonardo Da Vinci* (Ministerio francés de Asuntos Extranjeros, 1987) y fue becario de la Fundación Starke en Berlín. En 2009 recibió el apoyo de la Fundación de la firma *Hermès* para un proyecto sobre "lugares inspirados", espacios de vida o de trabajo de los *Trésors vivants* del Japón.

NOTA DE LA EDITORA. El autor agradece a Annick Bienvenu su colaboración para la realización de esta entrevista y a Josefina Domecq-Chantry por la traducción del francés.

Esta crónica se centra en la obra de algunos artistas que han tomado a Colonia como epicentro creativo. Ubicada en la región de Renania o Rheinland, al oeste de Alemania, es la cuarta ciudad más poblada del país y su cercanía con Holanda, Bélgica y Francia ha desarrollado en ella un clima intenso de intercambios y experiencias.

Este texto es la representación de una topografía inicial, de un mapa de obras y artistas que he venido investigando desde mi llegada a la ciudad, a comienzos de 2009. Se conforma a partir de algunos ejemplos de sus creadores más destacados.

En la historia del arte contemporáneo Colonia se asegura un lugar de referencia. Demográficamente, tiene una alta densidad de creadores, instituciones, inversión en industrias culturales y capital privado, que aseguran la vitalidad

\* Crítico de arte. Gestor cultural. Curador independiente. Miembro de AICA-Paraguay.

de su sistema del arte. Con una tradición crecida durante siglos, luego de la pausa de la guerra y la posguerra en el siglo XX, su magnetismo como foco de las neo-vanguardias -tanto en artes visuales y audiovisuales como en música, diseño y arquitectura- es notable. La consolidación de un próspero mercado del arte, nacido a partir de la primera feria de este tipo en el mundo -*Art Cologne* (fundada en 1966)-, es un aspecto de interés para comprender las relaciones entre arte, sociedad y economía que se dan en esta ciudad.

La confección de esta relación supone, lógicamente, un recorte que abarca cinco décadas de arte en Colonia, y un riesgo, ya que se construye desde la subjetividad de mi mirada extranjera. Funcionaría como una aproximación a la escena artística de la ciudad a través de conocidos creadores que han marcado a la ciudad con sus obras.

Este texto está organizado en tres partes. Comienza en los años '60, con los "clásicos modernos", o referentes artísticos de las neo-vanguardias, cuya posición visionaria para la evolución del arte actual me ha interesado. En esta primera parte comentaré breves aspectos de la obra de Karlheinz Stockhausen, John Cage, La Monte Young, Wolf Vostell, el grupo Fluxus, Christo y Jean Claude.

La segunda parte remite a otros artistas, como Rose Marie Trockel, Sigmar Polke y Gerhard Richter. El epílogo

ilustra someramente el pulso actual de la ciudad a través de instituciones y sitios de interés.

Estos artistas son citados en este artículo no sólo por vivir y trabajar en Colonia, sino por haber configurado un nuevo horizonte conceptual y renovador de formas. Valga entonces este personal y breve listado de nombres para dimensionar el lugar preponderante de la ciudad en el arte moderno y actual. La discreta belleza de Colonia, unida al río que la atraviesa, su atmósfera entre urbana y rural, así como su historia cultural, la convirtieron en imán generoso para creadores de todas partes, un laboratorio de ideas y experimentaciones.

**1. COLONIA AÑO 0<sup>1</sup>.** Stockhausen, Cage, La Monte Young, ecos del sonido experimental. En el Año 0, como habitualmente se considera a los tiempos de posguerra y la recuperación de Alemania tras el mayor y devastador conflicto bélico mundial, el clima artístico de Colonia cobra un intenso vigor, gracias a una generación de artistas de la región y al tránsito internacional de otros. La República Federal Alemana iniciaba una nueva orientación política, económica y cultu-

---

1. El cineasta italiano Roberto Rosellini tituló *Germania, anno zero* al conocido film de 1948, rodado en Berlín en locaciones reales y con actores no profesionales. La película, una ficción dramática, es un importante documento de la posguerra y testimonia la destrucción social, económica y cultural de Alemania.



ral, que dio lugar a un clima propicio para la experimentación artística vinculada a los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX.

Ya desde la década del '50, Colonia fue “el lugar” de la música electrónica, el laboratorio seminal de la imagen sonora y visual realizada a través de computadoras. También fue un núcleo importante del video-arte, de la performance, así como de otras tendencias conceptualistas en Europa.

En este contexto, se instaura una temperatura dinámica en la región, de la que participan artistas atraídos por la atmósfera efervescente de libertad. Karl Heinz Stockhausen (1928-2007) fue un pionero de la música electrónica y su arte logró penetrar en la cultura popular. Fue un educador de varias generaciones y, como compositor, experimentó con los sonidos de máquinas como grabadoras y reproductores, así como con todo tipo de instrumentos de tecnología industrial, asumiendo sus vibraciones y ruidos en creaciones anti-melódicas y abstractas.

Las características de la *nueva música* consistió, a grandes rasgos, en la disolución de la armonía tradicional, llevando al extremo la escala de doce tonos, o dodecafónica, instaurada en las primeras décadas del siglo XX por compositores como Schönberg, Berg, Stravinsky o Satie<sup>2</sup>. La inclinación

---

2. El dodecafonismo, o técnica musical que utiliza doce tonos, la atonalidad en el ritmo

por la experimentación con las máquinas y el tiempo tecnológico de la posguerra determina el nacimiento de la música electrónica o electroacústica, con su base rítmica ordenada matemáticamente por la serialidad y la síntesis aditiva de elementos. Las experimentaciones que impulsó Stockhausen se concentraron en el tono, el ritmo y el volumen, controlados por aparatos que brindaban la precisión necesaria para este nuevo concepto creativo ([www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org)).

Por su parte, el artista norteamericano John Cage (1912-1992), una de las mayores figuras de la música de vanguardia, llegó a Colonia por primera vez en el año 1958, componiendo encargos para la cadena radiofónica WDE (Westdeutscher Rundfunk). Hasta su muerte en 1992, frecuentó la ciudad que abrazó su estilo y gusto por la poesía sonora, con sus montajes que eran verdaderas experiencias sensoriales.

A diferencia de Stockhausen -o del francés Pierre Boulez- Cage, influido fuertemente por la filosofía oriental y el budismo zen, desarrolló un arte en el que primó el azar, la espontaneidad y la incorporación de elementos cotidianos. Su gran hallazgo fue entender que la vida podía ser más artística reconociendo en ella partes de la realidad

---

opuesta a la melodía y la composición en serie, fueron originalmente desarrolladas por Arnold Schoenberg (1874-1951). Discípulos suyos fueron Alban Berg (1885-1935) y John Cage, que estudió música con él en los Estados Unidos.

e integrándolas a su creación: valorando, por ejemplo, el sonido de palos, de hierros, de agua, de silbatos y todo tipo de percusión; otro aporte visionario suyo fue la reflexión en el silencio.

Precedido por su experiencia en los Estados Unidos, con trayectos artísticos en la Black Mountain College y en el Institute of Social Research-, Cage fue recibido en Europa, y particularmente en Alemania, con gran expectativa. La interrelación y el camino plural entre sonido, artes escénicas y visuales cautivaron al viejo mundo<sup>3</sup>.

El también norteamericano La Monte Young (1935) es reconocido como pionero de la música minimalista junto a Phillip Glass y Cage, entre otros. Él pasó también largas temporadas en Colonia y estudió con Stockhausen; su nombre está indisolublemente ligado al arte de acción y a las artes visuales.

Las composiciones de La Monte Young, son usualmente paródicas, resolviéndose algunas veces con textos *haiku*, silencios y sonidos aleatorios, poseedores de una fuerte carga onírica. Influenciado por la composición matemática y la música clásica de la India, el artista realiza piezas multiculturales con sorprendentes puestas en escena en las que

---

3. Cabe resaltar la creativa asociación entre John Cage y el bailarín Merce Cunningham entre 1944 y 1992, que combinó la creación de diversas imágenes sonoras, coreográficas y visuales.

incluyó filmes estáticos, montajes que influyeron a colegas como Brian Eno o Andy Warhol.

**Vostell, el ojo crítico.** Wolf Vostell (1932- 1998) nació en Leverkusen, una ciudad cercana a Colonia, en la ribera opuesta del Rin. Sus primeras experiencias en los ´50 se inician con una pintura gestualista libre, tipografía experimental y grabado. Considerado uno de los dos padres del videoarte, junto a Nam June Paik, Vostell fue el primer artista en la historia que integró la televisión a su obra, con la pionera *Deutscher Ausblick* (Vista alemana). En 1959, en Colonia, montó una exposición de sus contenidos transmitiendo material grabado y alterado, evidenciando la relación entre este aparato audiovisual y el arte.

Después de una educación artística en la región, se trasladó a París, donde desarrolló el concepto de *dé-coll/age*. El término, re-escrito por él, se aplica a una obra plural que explora implicaciones dialécticas sobre la destrucción y la creación.

La idea nació, según el artista, de una noticia que encontró en un periódico, la cual describía el accidente de un avión de pasajeros que había despegado de una pista y luego se desplomó. En este símbolo del aterrizaje y decolaje (en francés *décollage*) trágico, Vostell pretendía recoger el carác-



Wolf Vostell. *Ruhender Verkehr*, Köln, 1969.

Reproducido con permiso de Sediment,  
Mittilunge zur Geschichte des Kunsthandelis.  
(Fotografía: Wilfried Bauer).

Wolf Vostell. *Ruhender Verkehr*, Köln, 2009.

(Fotografía: FM).

ter negativo y agresivo del mundo, asociado a los difíciles momentos de la época: la Guerra Fría, la degradación de la vida en las ciudades, el creciente capitalismo y la sociedad de consumo, o la memoria de la guerra en Alemania.

Con algunos artistas de su tiempo mantuvo idénticas inquietudes políticas en la estela creativa amplia que iba de los Nuevos Realistas europeos contemporáneos -como Jacques de la Villeglé o Mimmo Rotella- a los artistas Pop norteamericanos, como Robert Rauschenberg, entre otros<sup>4</sup>. El artista trabajó con restos de material gráfico, automóviles, televisores o cemento -materiales sintomáticos de su tiempo-, en una original interpretación Neo-Dadá .

4. El *collage*, cuyo significado deriva de la palabra francesa *coller*, es la técnica de pegar (con cola) pedazos de materiales impresos, acuñado por Picasso y Braque a comienzos del siglo XX. En el *décollage*, se rasga y destruye la imaginería impresa en sentido inverso al *collage*. Vostell tomaba afiches y posters de la vía pública, y los alteraba con el fin de reflejar la obsolescencia y las falsas promesas de la publicidad.

El arte de Vostell se origina y ocurre en la calle, inscribiendo e integrando las cosas de la vida cotidiana en su arte. Por ejemplo, éste es el caso de la obra *Rubendes Verkehr* (Tráfico silencioso), una escultura emplazada en el espacio público, en el Hohenzoller Ring, una avenida de Colonia.

En 1969 Vostell sepultó su propio automóvil bajo una carga de cemento, ubicándolo como escultura permanente frente a la galería *Art Intermedia*, donde inauguraba una exposición. Fue su manera de expresar los violentos cambios urbanísticos acaecidos con la construcción de autopistas en la ciudad y la saturación de automóviles que la hacían poco humana<sup>5</sup>. Su trabajo gráfico y de pintura, de vídeo, de ambientes, instalaciones, performances y *happenings*, ronda continuamente la crítica social, tomando como materia conceptual y técnica -como decíamos-, elementos de la misma realidad para reforzar sus conexiones espaciales y temporales.

Por ejemplo, cuando el sociólogo y activista Rudi Dutschke fue víctima de un atentado perpetrado por la extrema derecha en 1968, Vostell hizo una obra que testimonió el hecho, mientras con la obra *Miss America*, -que incluye una imagen tomada de la prensa que muestra el primer plano de un prisionero a punto de ser ejecutado a sangre fría en Sai-

---

5. Puede verse esta *performance* y la construcción de la escultura por Wolf Vostell en <http://www.youtube.com/watch?v=f8eoazTOCWA&feature>

gón- sentó su protesta contra la guerra de Vietnam. Muchas de sus obras sólo pueden ser entendidas por sus implicaciones con el espacio público donde los espectadores eran un elemento central. Vostell vivió posteriormente entre España y Alemania, a partir de su relación sentimental con Mercedes Guardado Olivenza. Ligado a la región de Extremadura, al sur, al pueblo de Malpartida, cerca de Cáceres, fundó allí el museo que lleva su nombre, con obra propia y de otros artistas, junto a un gran archivo de documentos de la época ([www.museovostell.org](http://www.museovostell.org)). Adscrito al movimiento *Fluxus* desde su primera hora, creó numerosas obras y participó en muchos eventos artísticos del grupo.

***Fluxus, el flujo de la libertad.*** Las neo-vanguardias declaraban el agotamiento del movimiento moderno y la urgencia de expresiones nuevas, más afines a lo social y lo político, en un sincero encuentro entre el arte y la vida. *Fluxus*, movimiento que se sitúa como respuesta a una serie de cuestionamientos sobre las formas tradicionales del arte, se había gestado desde finales de los años '50 y su paso por Colonia germinó en una fértil influencia sobre las generaciones futuras.

Artistas como George Maciunas, John Cage, Nam June Paik, La Monte Young, Josef Beuys, Wolf Vostell, Yoko Ono y Emmett Williams encontraron en Alemania un vi-

goroso desarrollo de la música nueva, la poesía concreta y el arte electrónico, los cuales estimulaban planteamientos que trascendían los límites de los diversos géneros. En *Fluxus* cabían expresiones como la *performance*, el *happening*, el video-arte, el arte postal, el objetual, los ambientes, las instalaciones; fue un fenómeno pluralista y crítico de la elitización y comercialización del arte.

Movimiento internacional de una libérrima asociación, destacó con creadores en Japón, Estados Unidos, Holanda, Dinamarca y Alemania, sobre todo alrededor de Colonia y Düsseldorf. En la zona del Rin, la Galería Parnass de la ciudad de Wuppertal y los conciertos en el estudio de la artista Mary Bauermeister, en Colonia, fueron algunos de sus centros aglutinantes. La designación *Fluxus* (que significa flujo, corriente, movimiento continuo) fue elegida por George Maciunas para el título de una revista que presentaría las ideas de artistas cuyas obras eludían formas y estilos.

**El éter de Paik y el primer paquete de Christo y Jean Claude.** Nam June Paik (1932-2006) ha vinculado en su trabajo artes visuales, música, medios tecnológicos y *performance*, logrando una obra trascendente y, de a momentos, subversiva<sup>6</sup>. Na-

6. Paik construyó instrumentos musicales con prótesis de televisores, algunos con circuitos de filmación directa, o circuito cerrado. Sus puestas en escena con la música y performer Charlotte Moorman resultaron en obras como *TV Bra for Living*



cido en Corea, luego de estudiar en Japón se estableció en Alemania, donde trabajó haciendo música electrónica en Colonia entre 1958 y 1959 para la ya citada cadena radiofónica WDR, familiarizándose con todo tipo de tecnología aplicada a imágenes animadas y sonoras.

Luego vendrían las exposiciones compartidas con Wolf Vostell, aunque el artista alemán se le haya adelantado un poco en los usos de la TV como objeto y medio artístico. Las primeras experiencias de Nam June Paik en este sentido toman también la TV como centro artístico, pero sin la crítica tan politizada que hace Vostell.

En piezas de esos años deforma la imagen, aplicando directamente un imán sobre el monitor; en otra obra ubica, en lugar del tubo catódico, una vela dentro de la carcasa vacía del televisor. Y en otras video-esculturas se alternan constantemente secuencias de imágenes plasticistas que son auténticas reflexiones sobre el medio. De esta manera, los trabajos de Paik reflejan la edición por recortes y reformas propios de la televisión comercial, utilizada con fines opuestos a la narración, produciendo un efecto sorpresivamente mediático y que reflexiona sobre el estatuto de la imagen electrónica ([www.paikstudios.com](http://www.paikstudios.com)).

---

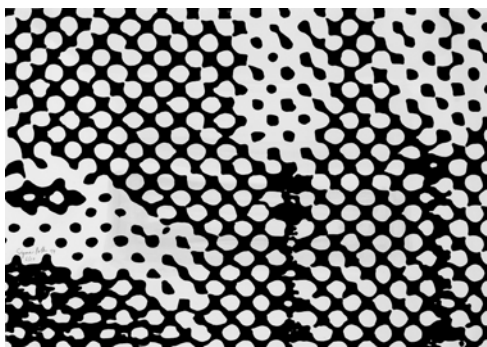
*Sculpture*, en la cual ella vestía un corpiño hecho de dos pequeñas pantallas, o *TV Cello*, con un violoncello hecho con tres televisores con cuerdas.

Otro caso singular en la historia y los mitos de la ciudad se produce cuando la pareja de artistas Jean Claude y Christo (ambos nacidos en 1935) abandonó París y presenta en Colonia su primera exposición individual. Corría 1961 y, paralelamente a la muestra en una galería, realiza una obra de arte público en los muelles, a orillas del Rin.

Se trata de una obra efímera hecha con una aglomeración de barriles cubiertos con telas amarradas con cuerdas, primer desarrollo de un concepto artístico que no abandonaría jamás: cubrir objetos y espacios. Titulada *Dockside Packages*, fue exhibida en condiciones muy experimentales durante dos semanas y fue, como dijimos, su primera obra ambientada en el espacio público ([www.christojeanneclaude.net](http://www.christojeanneclaude.net)).

**2. TRES NOMBRES PROPIOS, HOY.** Sigmar Polke, la pintura gráfica. Con una carrera de cincuenta años a sus espaldas, Sigmar Polke (1941) ocupa un lugar preeminente en la escena del arte contemporáneo. En la última exposición que realizó en el verano de 2009 en el Museo Ludwig de Colonia, presentó obras que muestran su maestría gráfica así como sus pinturas más libres y gestuales.

Oscilando entre la pintura y el grabado, la técnica de Polke resalta el sistema gráfico de las retículas de puntos del *Pop*, así como la gestualidad expresionista en simbiosis



Sigmar Polke.

*Experiment III*, 1999.

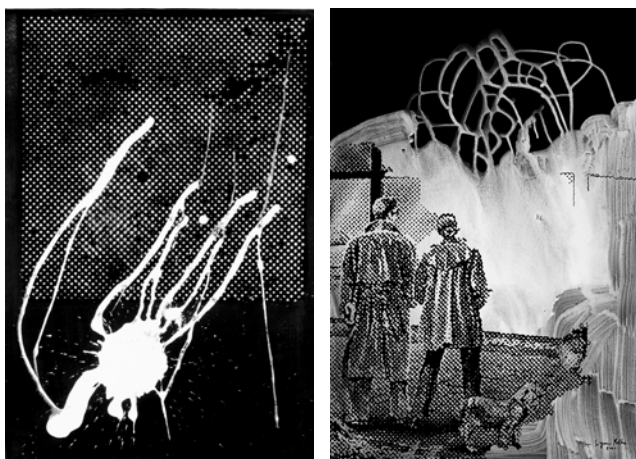
*Ohne Titel* [Griffelkunst 1989], 1989.

*Preisvergleich*, 2001.

© Sigmar Polke.

sorprendente. Se aleja de la limpieza y pulcritud del primero, produciendo un proceso de visión estereoscópica, con dos o más imágenes superpuestas. Su iconografía toma motivos de libros, revistas y particularmente de la figuración del *comic*, procesados y devueltos en formas nuevas, lo que revela su especial atención a la sociedad y al tiempo actual. Provenientes de anuncios y fotografías de periódico, fotos de familia, diseños textiles baratos y de otras fuentes masivas, son utilizados en plan irónico y desenfadado, al que se suma el color de manera muy vital y expresiva.

Sus obras gráficas y pictóricas encierran una tensión entre la figuración y la abstracción como cuestiones aparentemente contrapuestas. La mayoría de ellas se crean por medio de tecnología digital, pues el artista edita y manipula sus fuentes originales. La técnica de Polke descansa en la máquina, desde las analógicas a las numéricas.



Sus pinturas más abstractas se desconectan de la representación figurativa, poseen una materialidad delicada y cargada de texturas, algunas son de gran formato y utilizan como soporte textiles como alfombras o cortinas. Es evidente en esta obra, a la vez culta y popular, el esfuerzo en lograr una máxima intensidad de comunicación.

**Lo femenino y masculino en la obra de Rose Marie Trockel.** Rosemarie Trockel (1952) es uno de los referentes fundamentales del arte contemporáneo alemán, con un conjunto de obras en el que destacan dibujos, instalaciones, fotografías y video. Hacia fines de la década del '70 irrumpió en una escena artística ampliamente dominada por grandes figuras masculinas. En su obra Trockel invalida la noción de estilo, pudiendo trabajar diversos medios de manera sola o combinada. Por ejemplo, en *Máquina de pintar* (1990) cuestiona

los mecanismos de autoría en la pintura, al crear una obra maquina de la que cuelgan numerosos pinceles realizados con cabellos de colegas artistas y cuyos nombres aparecen identificados.

Con esta referencia a la máquina, Trockel también cuestiona la situación de la mujer en el arte y en la vida cotidiana. La artista revierte los preconceptos de lo mecánico como masculino y lo artesanal como femenino al proponer cruces entre estas ideas usualmente antagónicas. Por ejemplo, su serie *Pinturas tejidas* está realizada mecánicamente a partir de un diseño digital. Así, Trockel une el tejido -típicamente asociado al mundo de la labor femenina- con la máquina, aquella instancia asociada al trabajo del hombre.

El dibujo, el video, el grabado, el objeto y la *performance* conforman obras de exploración y propuestas mixtas a partir de las cuales Trockel indaga, no sin ironía, la metamorfosis de los sexos en una visión holísticamente humana. Desde su estudio en Colonia ella ejercita un arte provocador y desmitificador de la figura “artista-genio hombre”, confrontándolo con roles y motivos típicamente femeninos.

**Gerhard Richter y la Ventana Sur.** Sin lugar a dudas, la catedral gótica de Colonia es el punto magnético de la ciudad. Sus dos torres macizas de 160 metros son las más altas de la



Gerhard Richter.  
*Südquerhausfenster*  
(Ventana Sur), 2007.  
Catedral de Colonia.  
Vista general y detalle.  
© Dombauverwaltung-  
Dombauarchiv, Köln.

urbe, reconocibles desde kilómetros en la llanura surcada por el Rin. Visitada por seis millones de turistas al año, es el monumento más popular de Alemania y su interés no sólo descansa en el valor cultural y arquitectónico sino en una singular obra de arte actual. En su interior, al costado del altar mayor, se alza la *Ventana Sur*, con un vitral diseñado por uno de los más importantes artistas contemporáneos alemanes, Gerhard Richter (1932)<sup>7</sup>, capaz de congregar hoy tantos espectadores como sus tesoros antiguos.

La nueva ventana o vidriera de 100 m<sup>2</sup> fue habilitada en 2007. El trabajo de Richter sustituyó a una vidriera instalada tras la rotura de otra anterior por los bombardeos aliados durante la Segunda Guerra Mundial, en un potente gesto de renovación y apuesta por el presente.

7. La carrera pictórica de Gerhard Richter se inició en los años '60. Sus obras contienen una original interpretación de la fotografía en la pintura. El artista vive y trabaja en Colonia ([www.gerhard-richter.com](http://www.gerhard-richter.com)).

Once mil quinientos cristales de vidrio componen el vitral de Richter, en una trama multicolor amosaicada, formas que recuerdan los *pixels* de la imagen digital. Estos cristales proyectan una iluminación multicromática dentro de la inmensidad melancólica y severa de la catedral gótica, resultando un efecto óptico y dinámico de gran interés.

Organizados en 72 colores, los cristales han sido dispuestos a partir de un patrón cromático diseñado por computadora. La trama geométrica es, a su vez, una reinterpretación de la serie pictórica de Richter titulada *4900 colores* (1974), constituida por pinturas de gran formato con la idéntica estructura de mosaicos regulares.

Al artista se le había encomendado inicialmente un vitral temático en la tradición figurativa, a fin de inmortalizar la memoria de dos santos católicos del siglo XX víctimas del nazismo: Maximiliano Kolbe y Edith Stein. En principio intentó trabajar a partir de fotografías de la ejecución de los religiosos, como se le indicara en el encargo, pero decidió finalmente desechar la idea por considerar que no funcionaba visualmente, ya que el realismo del motivo contenía una violencia patética.

El tiempo dio la razón a Richter: el resultado abstracto de la obra es de una armonía que superó las expectativas, pues su efecto provoca una sensación intensa en el contexto

medieval del edificio<sup>8</sup>. La mezcla de tecnología y tradición que propone la obra es armónica, y con su estímulo de color y luz predispone al público -que nunca queda indiferente- a interpretarla en varios sentidos. Sin dudas, la Iglesia católica ha ganado mucho permitiendo la renovación artística de una de las catedrales más importantes de Europa.

**3. DAS ENDE (Fin). Circuitos del arte.** En la actualidad, el sistema del arte de Colonia organiza su panorama cultural a través de numerosos actores y acciones. Puede constatarse, aún con los nombres propios de artistas de gran reconocimiento internacional abordados, la existencia de numerosas instituciones de enseñanza de arte, museos y galerías, de las que haré seguidamente una breve relación.

El Museo Ludwig, el más importante de la ciudad, desarrolla un programa de exposiciones temporales con artistas de primera línea y emergentes. Su colección permanente de arte de los siglos XX y XXI se especializa en las Vanguardias Rusas, el Nuevo Realismo y el arte Pop. Sus acervos fotográficos son considerados entre los más importantes

---

8. La polémica entre fuerzas conservadoras y actualizadoras no tardó en surgir. El cardenal de Colonia mostró su desacuerdo con el proyecto, prefiriendo un motivo clásico, la representación figurativa de los mártires cristianos antes citados. Frustrado por el fracaso de su tesis estética, prefirió no acudir a la inauguración y expresó que la ventana de Richter era "más propia de una mezquita que de una catedral católica".



del mundo. El programa curatorial que anima el Ludwig es la consideración del arte contemporáneo desde los movimientos fundadores de la modernidad del siglo XX, destacando como uno de los centros de gravedad artística de Europa ([www.museum-ludwig.de](http://www.museum-ludwig.de)).

La KHM, o Escuela de Cine y Medios de Colonia, semillero de profesionales audiovisuales, es una institución fronteriza entre cine y arte. Con una activa programación de muestras, ciclos de cine y coloquios sobre cine y arte mediales, tiene un lugar destacado en la escena europea ([www.khm.de](http://www.khm.de))<sup>9</sup>. Artistas como Marcello Mercado, entre muchos otros, han pasado por sus aulas<sup>9</sup>.

Para completar este panorama, y por citar otros sitios de interés artístico de la ciudad, cabe destacar el nuevo Museo Kolumba, diseñado por el arquitecto Peter Zumtor, una combinación de colecciones artísticas de arte sacro antiguo y de arte contemporáneo en diálogo, albergadas en un singular espacio arquitectónico de líneas racionales y minimalistas ([www.kolumba.de](http://www.kolumba.de)); o el Fondo de Fotografía del Banco Sparkasse, que reúne acervos fotográficos de August Sander, Karl Blossfeldt, Bernd y Hilla Becher ([www.sk-kultur.de](http://www.sk-kultur.de)). Eventos como la KunstFilmBiennale ([www.kunstfilmbiennale.de](http://www.kunstfilmbiennale.de)).

---

9. El artista italo-argentino Marcello Mercado ha realizado estudios en la KHM. Su video-animación *Das Kapital* integra la selección histórica del videoarte alemán en la selección VideoKunst Deutschland Teil 2. ([www.marcellomercado.com](http://www.marcellomercado.com))



Marcello Mercado.  
*Das Kapital*, 1999-2009.  
© Marcello Mercado.

kunstfilmbiennale.de), festival concentrado exclusivamente en el cine-arte, o la citada feria Art Cologne ([www.artcologne.com](http://www.artcologne.com)), suman dinamismo y sinergias para hacer de Colonia una plaza de referencia y circulación del arte en el continente europeo.

Las galerías de arte asentadas en la ciudad suman una cifra aproximada de ochenta en actividad continua ([www.koelngalerien.de](http://www.koelngalerien.de)), y otros museos de la ciudad pueden ser consultados en la agenda que deriva a los sitios particulares de cada uno en Internet ([www.museenkoeln.de](http://www.museenkoeln.de)).

Por su parte, la Kölnisches Kunstverein promueve nuevas generaciones de artistas menores de cincuenta años con programas de apoyo ([www.koelnischerkunstverein.de](http://www.koelnischerkunstverein.de)), así como con muestras, y cuenta con archivos especializados en arte moderno. Otro proyecto es el de la European Kunsthal, que retoma el deseo de la comunidad artística para

la instauración definitiva de una sede física propia para exposiciones temporales en la ciudad.

Literalmente, *Kunsthalle* significa “sala de arte”, y es un término alemán que remite a un espacio donde se montan exhibiciones temporales, que abunda en muchas ciudades europeas. La antigua *Kunsthalle*, demolida en 2002 y nunca vuelta a construir pese a las promesas de los políticos, es el *leit-motiv* de esta organización que lucha por un espacio expositivo digno de la importancia de la ciudad ([www.eukunsthalle.com](http://www.eukunsthalle.com)) en la moderna Eberplatz.

La iniciativa *Liebe deine Stadt* (Ama tu ciudad), diseñada por el artista Merlin Bauer junto a un equipo de especialistas como Gabrielle Rivet, tiene por objeto señalar los ricos testimonios de la modernidad y el presente de Colonia.

Para concluir, y aún desde el paisaje artístico descrito, también puede decirse que el ánimo en la comunidad artística local, hoy día, no es el más excitante. El tiempo presente es considerado regresivo por varias razones. Me explicaron que desde los años ‘90 los artistas han migrado a Berlín y poco después los galeristas los siguieron.

El hecho fundamental de la caída del Muro, y la instauración de esa ciudad como nueva capital, provocó el desplazamiento de las estructuras de poder y, consecuentemente, de las artísticas. La vecina ciudad de Düsseldorf, a tan sólo

treinta kilómetros, polo artístico de primer orden y capital del estado de Nord Rhein-Westphalen, compite también con Colonia con magníficas instalaciones culturales. Aún así, las ideas y visión de futuro de las fuerzas vivas de la sociedad del arte continúan firmes. Colonia es una metrópoli que no descansa en su pasado sino que se renueva día tras día. En su perfil estuvo siempre presente el arte y, como testigo, basta mirar su catedral, construida pacientemente durante seiscientos años. Un símbolo que habla del pasado y que es capaz de asumir el *Zeitgeist* de hoy, como la luz multicolor filtrada desde la vidriera de Gerhard Richter.

**Postdata.** Valgan estas impresiones para mostrar (y no demostrar) la vigencia de Colonia en la historia del arte moderno y contemporáneo. Una ciudad donde muchos artistas se preguntan el sentido del arte en la vida y piensan tanto en el arte como en la propia vida.

La Asociación Internacional de Críticos de Arte – Capítulo Paraguay es una entidad sin fines de lucro cuyos miembros comparten el interés por promover la crítica y la investigación en el campo de la teoría y la historia del arte, estimular la producción artística en el país, fomentar el trabajo de documentación y archivo de la misma y contribuir al acercamiento y al conocimiento recíproco de las culturas.

La AICA-Paraguay es un capítulo nacional de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), con sede central en París.