

Principio de incertidumbre. Algunas líneas de aproximación a la fragmentada escena de las artes visuales en los noventa

**Uncertainty principle: some approaching lines to the fragmented
scenario of Visual Arts in the '90s**

Verónica Panella*

* Profesora de Historia, Instituto de Profesores Artigas. Docente de Historia e Historia del Arte en institutos de formación docente y educación secundaria. Investigadora y crítica de artes visuales.

✉ baudivero@gmail.com

RECIBIDO: [27.9.2016]

ACEPTADO: [3.11.2016]



Lacy Duarte. La duda. Óleo sobre tela, 1991.

Fotografía: Eduardo Baldizán.

Resumen

En un ámbito cultural signado por la importación de posmodernas trompetas de *muertes anunciadas* (de la historia, del arte, de las utopías) y la cancelación en la esfera local de la etapa de las *grandes esperanzas* asociadas

a la transición democrática, resultado del referéndum de 1989, las artes visuales reflejan y amplifican el sentimiento de una época que parece perder algunos asideros del imaginario común de las últimas décadas. Sin pretensiones antológicas, el presente artículo propone enfocar la mirada hacia una escena de particular fragmentación de propuestas y variedad de registros (*performance*, instalación, videoarte) que se suman (y friccionan) a renovados soportes *tradicionales*. Recorrido costero por el territorio relativamente inexplorado de un momento cultural en que los puntos de sutura con el pasado reciente se cruzan, entrelazan y chocan con la desconcertada energía de los artistas de la generación de la apertura.

Palabras clave: Uruguay, artes visuales, pintura, sociología del arte, historia del arte

Abstract

In a cultural environment signed by the postmodern omens of death related to History, Art and all the modern utopias, and the cancellation of the “great expectations” period (embodied by the result of the 1989 referendum in Uruguay) associated to democracy transition, visual arts reflect and amplify the feelings of a society that’s losing its grip on the collective thinking established in prior decades. Without anthological pretentions, this article focusses on a scenario where fragmented and prolific proposals and records (performances, installations and videos) reconstruct the traditional pillars of modern art. We’ll walk by the shores of relatively unexplored territories of the cultural momentum where the stitches of recent past intertwine and collide with the unleashed energy brought by the upcoming artists of that present.

Keywords: Uruguay, Visual arts, Painting, Sociology of art, Art history

-
- Minino de Cheshire, ¿podrías decirme, por favor, qué camino debo seguir para salir de aquí?
 - Eso depende en gran parte del sitio al que quieras llegar —dijo el Gato.
 - No me importa mucho el sitio... —dijo Alicia.
 - Entonces tampoco importa mucho el camino que tomes —dijo el Gato.
 - ... siempre que llegue a alguna parte —añadió Alicia como explicación.
 - ¡Oh, siempre llegarás a alguna parte —aseguró el Gato— si caminas lo suficiente!

Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*

Presentación: una época de caminos que se bifurcan

El 15 de febrero de 1991, bajo la consigna «Gente en obras. Artistas por la paz», un grupo de artistas e intelectuales uruguayos realizó una protesta contra la recién iniciada

Guerra del Golfo. La breve manifestación fue enmarcada en el concepto de *acción artístico-social* y consistió en una *acostada* en la calle, frente al Ministerio de Relaciones Exteriores, cubriendo con diarios los cuerpos tendidos que cortaban el tránsito de la principal avenida mientras sonaba una sirena. Luego de permanecer así unos quince minutos, en los que a la acción de los artistas se sumó la reacción del público, se procedió a entregar una carta de protesta a las autoridades nacionales. La acción fue coordinada y registrada por el poeta y *performer* nacional Clemente Padín, un pionero en el campo del accionismo desde décadas anteriores.¹

Más allá del interés anecdótico (o simbólico en el caso de una guerra con las particularidades de la que generaba la convocatoria: de *transmisión en directo*, pero hipócritamente sin muertos visibles), el episodio es representativo de algunos de los rasgos esenciales que tendería a adoptar esa década, al menos desde la perspectiva de las artes visuales. En ese sentido, resulta particularmente lúcida la caracterización del maestro Manuel Espínola Gómez, que refiere a ella como una «época dispersiva, con problemas irresueltos».² El cruce de significados y registros, la pérdida de límites entre espacios vivenciales y visuales, la delgada línea que separa (o asocia) esta manifestación con un hecho artístico dan cuenta de una realidad de límites difusos y situaciones sociales, políticas, económicas, identitarias que, en su irresolución y carencia de herramientas de análisis desde la realidad, deberán ser abordadas a partir de recursos brindados por los imaginarios artísticos.

La supuesta cancelación de contradicciones entre modelos antagónicos vinculados al fin de la Guerra Fría despoja —o limita— algunos ámbitos de sus herramientas de cuestionamiento, pero no alcanza a cancelar las problemáticas inmediatas. Vientos de cambios mundiales en sintonía con una realidad nacional que acompaña este espíritu de desorientación, la década se inicia significativamente con el primer cambio de mando posdictadura, consolidación democrática que ratifica su perfil inicial: el precio del *orden* será silenciar cualquier voz que recuerde los *traumas del pasado*. Postura de un Estado que no duda en echar mano a la reciente ratificación popular de la Ley de Caducidad para llevar esta posición incluso un poco más lejos de la normativa, en su negación sistemática de las investigaciones previstas por el artículo cuarto de la citada ley. Esta nebulosa de silencio colabora con la desaparición de un *norte claro* en la pelea política, a diferencia de la meridiana nitidez del *enemigo dictatorial*, bastante más fresco en el recuerdo del lustro anterior, la incomodidad o la dificultad de encauzar la *protesta en libertad*, en especial después de la derrota en el mencionado referéndum.

1 El video realizado por Padín puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=7TeeLLRCA3s>.

2 Manuel Espínola Gómez, entrevista para *El monitor plástico*, junio de 2000. La mayor parte de las entrevistas realizadas en la última época del programa pueden consultarse en el archivo virtual *online* <http://www.elmonitorplastico.com/>.

A esto sumamos un recambio generacional que visibiliza una juventud fragmentada, en la que prima el desinterés político, al menos en los términos y herramientas considerados tradicionales en el contexto de militancia. Esta situación coincide, en términos artísticos, con la ansiedad por llevar adelante un particular y postergado parricidio de una generación previa con la que, en realidad y dictadura mediante, ha generado pocos lazos reales; situación que entronca con otro aspecto que no resulta menor en el ámbito de la cultura del período: el alcance de un posible diálogo e integración entre las experiencias de los actores culturales que permanecieron en la escena nacional durante el proceso dictatorial y los que regresan del exterior en diversas formas de *desexilio*.³ La relación entre ambas realidades no está exenta de choques y fricciones pendulantes entre las dificultades de inserción de quienes regresan y la sensación de invisibilidad respecto a lo realizado en la década anterior por aquellos que permanecieron en el país.

Son todas estas piezas que colaboran en establecer una multiplicidad de coordenadas que definen (y desdibujan) las líneas interpretativas de los noventa, dinámicos y a la vez desconcertados: «[...] despojada de misiones mesiánicas y certezas fundamentales, esta época se vuelve más tolerante; y esto es una ventaja. Pero también se vuelve mucho menos entusiasmada y bastante más aburrida. Y esto es un inconveniente» (Escobar, 1997, p. 73). Las voces de la posmodernidad parecen fragmentarse más aún en el contexto de periferia de este pequeño país latinoamericano, donde la lectura desde el presente indicaría que la incorporación de las conocidas inquietudes foráneas funciona en parte como un vehículo interpretativo que intenta ajustarse (en ocasiones se lo fuerza a hacerlo) a interrogantes locales arraigadas en el desconcierto que genera esta fragmentada escena cultural: «Tanto la modernidad como la posmodernidad, entendidas como códigos o como imaginarios simbólicos, ingresan en nuestros países básicamente como una importación que se resemantiza, o como un nombre para vivencias ya existentes» (Achugar, 1994, p. 37).

El arte, como reflejo de esta caleidoscópica escena social, acompaña la dificultad para establecer generalizaciones. Categorías como *maestro*, *discípulo*, *consagrado*, *figurativo*, *abstracto* pierden su significación en la cercanía del nuevo milenio, en comparación con las tajantes diferenciaciones de etapas anteriores, y deben además convivir con la cercanía de otras etiquetas, menos frecuentadas en nuestro medio, como *conceptualista*, *anacrónico*, *underground*, *emergente*, que en este juego de ambigüedades tampoco llegan a cubrir el espectro de realidades.

3 En este sentido, Gabriel Peluffo Linari destaca la influencia que, en términos estéticos y como referentes temáticos, tuvieron cuatro emblemáticas muestras de artistas vinculados a la experiencia del exilio a inicios de la década: Luis Camnitzer y Mario Sagradini, *Lamentos del exilio / Made in Uruguay* (1990); Ernesto Vila (1990); Rimer Cardillo, *Charrúas y montes criollos* (1991); Carlos Capelán: *Mapas y paisajes* (1992).

Resulta en este sentido necesario delimitar el alcance de un trabajo de estas características, que juega además en un terreno de profusos pero dispersos recursos documentales que abarcan menos fuentes secundarias correspondientes a investigaciones sobre el tema que a piezas primarias en diversos formatos testimoniales. En primer lugar se hace necesario reconocer la imposibilidad abarcadora de una idea de *totalidad* en un trabajo de esta extensión y características, a favor de precisar algunos puntos específicos de los cruces del período, asumiendo el riesgo de parcialidad y subjetividad que implica toda selección. En este sentido, consideramos particularmente representativo de este marco cronológico transitar por uno de los debates abiertos en torno al *estado de salud* de la pintura (registro que presenta la dicotomía de vivir una etapa de vigor en sus realizaciones a la vez que es interpelada desde la crítica por los discursos que anuncian su muerte), la producción de las generaciones de la apertura y el alcance de un posible parricidio,⁴ la relación de este arte al margen de las grandes utopías con los *temas-problemas* locales, como la identidad y la memoria, formatos de acción poco frecuentados, como la intervención y el videoarte, y las nuevas formas de intermediación, como algunos de los espacios que intentaremos abordar mínimamente.

La pretensión no es antológica y en ese sentido van a faltar nombres, técnicas y propuestas en favor de enfocar sumariamente algunos puntos de análisis de situaciones que, a mi entender, se mantienen hasta cierto punto irresueltas en nuestro no menos complejo y quizás más estancado presente. El abordaje metodológico que acompaña esta suerte de declaración de principios intenta apelar, como anticipamos, a la multiplicidad de discursos que las diferentes fuentes de información ofrecen del período. En una línea de análisis que en cierta forma sigue aspectos de la propuesta de Andreas Huyssen (2002) acerca de la inexistencia de lícitos e ilícitos en la representación del pasado y las diversas vías de acceso a la estructura memorística, proponemos iluminar algunos aspectos de la realidad cultural, de un momento particularmente determinante en la constitución de los parámetros interpretativos y de valoración del arte local actual, a través de las diversas interacciones, tanto con rastros investigativos como elementos testimoniales de protagonistas de los procesos. Pese a la inevitable condición fragmentaria que portan algunas de ellas, el aporte de las narraciones de primera mano colabora con el espíritu de un trabajo que no tiene pretensiones de agotar los segmentos abordados, sino, al tejer algún breve tramo de significación que identifique el origen histórico y el carácter de construcción de varias de las pautas culturales (lo que se considera válido de ser llamado *mejor arte*, sin ir más lejos) que en el presente parecen haber perdido su condición de temporalidad y son dadas frecuentemente por absolutas y universales.

4 Concepto que aplica Gabriel Peluffo Linari para caracterizar la actitud de las nuevas promociones de artistas, frente a la militancia y el criticismo de la generación anterior.

De fines y principios: la *muerte* de la pintura y otros encasillamientos



Virginia Patrone. Seducción geométrica. Acrílico sobre tela, 130 x 100 cm, 1991.

Interpelada especialmente por los discursos liquidacionistas, la *diosa pintura*, que en términos del artista plástico argentino Luis Felipe Noé había iniciado su *striptease*⁵ en el siglo XIX, con el romanticismo, pasaba ahora de la desnudez que le supuso atravesar las últimas vanguardias a un veredicto de anunciada desaparición por cargo de inadecuación

5 El término hace referencia al paulatino despojamiento de los atributos constitutivos de la pintura desde el Renacimiento, tales como la construcción del espacio pictórico, el uso de la perspectiva, el tratamiento volumétrico de las formas, la subordinación del color a la composición, entre otros elementos.

a las interrogantes de ese particular presente. Ante este veredicto, que se sostiene más en la valoración de los intermediarios que en el reflejo de las prácticas y los intereses reales del período, un vistazo a las prácticas realizadas en la década revelan la existencia de dos líneas de interés en el ejercicio pictórico que da cuenta de su vigor: los caminos estéticos, formales y en particular simbólicos que definen una propuesta plástica más intimista, en la que se otorga énfasis a las tensiones personales con las que los artistas reciben y metabolizan los fragmentos de una inquietante realidad, y, por otra parte, el interés de varios de estos artistas por un cruce de lenguajes que favorece el enriquecimiento de la experiencia creativa. En todos los casos se podría decir que comienza un camino en el cual se reflejan la autorreferencialidad y la búsqueda consciente de identidad. En este sentido podemos manejar el planteo de innovación e indagación que sobre la pintura del período adelanta Gabriel Peluffo:

Muchas de las obras realizadas en esa época, aun cuando hubiera una apropiación y una reelaboración de lenguajes y de matrices iconográficas refrendada por los modelos posmodernos del arte metropolitano, no consistieron en una traslación mecánica de esos modelos —que en el caso de algunos artistas ni siquiera les eran conocidos—, sino en un intento de construir valores individuales y colectivos locales en clave simbólica, reconociendo en el arte una forma (ya entonces) residual y convencional de nombrar, escribir, o representar asuntos extraartísticos. (Peluffo, 2005, p. 444)

En esta clasificación podríamos, en primer término, situar el camino señalado por el pintor Hugo Longa, quien, a pesar de haber fallecido al inicio de la década, es indiscutidamente reconocido como referente de una generación de pintores. La tendencia marcada por el maestro, con sus temáticas inquietantes y vívido uso del color, pone en tela de juicio otros absolutos del lenguaje pictórico nacional, como la supuesta *paleta baja*. Por su parte, los trabajos de Clever Lara, que pone a disposición de su virtuosismo formal la representación de heterogéneas acumulaciones de desechos, rincones destinados al olvido; los mundos cargados de imposible realidad trazados por Ignacio Iturria, quien abre la década desarrollando un imaginario ya esbozado, habitado de pequeños personajes en espacios entre humorísticos y desolados, o el proceso de sucesivas sustracciones que conducirá el camino de Ernesto Vila a la futura producción de *desimágenes*, instalan ante el espectador los indicadores visuales de una realidad que se trastoca de la forma más inquietante: sujetándose a los elementos formales de la realidad. El conjunto muestra

[...] una tendencia al uso de referencias personales y cotidianas, así como al orden de un pensamiento visual estéticamente codificado, que está presente en la pintura y la fotografía, o también en diversas maneras de articular escultóricamente el espacio, desde el refinado esteticismo de los vidrios de Águeda Dicancro al desconstruccionismo de Wifredo Díaz Valdéz —un cirujano de la madera—, pasando

por la cadencia lírica de los materiales rústicos en Juan José Núñez o por la obra de Ricardo Pascale, Pablo Damiani y otros. (Peluffo, 2005, p. 446)

En el escenario de las búsquedas personales, la figura de la salteña Lacy Duarte resulta un ejemplo significativo. Con actuación anterior, en 1994 realiza su primera gran exposición en el también naciente espacio expositivo generado por los hasta ahora coleccionistas de arte nacional, el matrimonio constituido por Clara Ost y Carlos Engelmann. En esta oportunidad, la artista presenta obras de gran formato, donde ya se evidencia la particularidad de un lenguaje personal y expresivo, vinculante a su realidad vital de *mujer de campo* en una clave simbólica más críptica que la que consolidará en años posteriores. Con un repertorio de obras intervenidas con documentos públicos/privados de particular expresividad, los lienzos cruzan y recorren aspectos de la realidad histórica (los 500 años del descubrimiento, los desaparecidos de la dictadura) con relatos familiares, privados y generadores de una iconografía totalmente personal. Huellas y fracturas vinculadas a la identidad, a la infancia y a la región, fracturas de la memoria y diferentes situaciones límite que en su individualidad proyectan rupturas recientes en el tejido social.

Otra artista con actuación previa a este corte temporal y que comparte algunos de los elementos mencionados es Virginia Patrone, cuya presencia en el medio se consolida en este período, lo que, además de hablar de una constante afirmación de la presencia femenina en los espacios artísticos, comparte en el análisis las temáticas de un imaginario personal fantástico que nutren expresivamente las inquietudes recientes. En esta etapa su pintura experimenta formas neoexpresionistas en un juego personal de realidad intervenida/pervertida en la representación de interiores amenazantes y espacios públicos subordinados a una realidad alternativa y mágica, a la vez que formas alambicadas para la protesta ante las múltiples formas de también sutil silenciamiento que caracterizan a esta etapa.

Con diferentes resultados, otros pintores transitan similares preocupaciones, tanto formales y compositivas como temáticas. Esa es la impresión que generan los inquietantes interiores de la serie *Los adioses*, de Carlos Musso; el dramático contraste no exento de un toque de humor en la *Serie del mar*, de Carlos Seveso, o la madurez visual de la realidad fragmentada que con parsimoniosa minuciosidad despliega la serie *Bisagras de la realidad*, de Óscar Larroca. En el planteo de Peluffo (2005), estos ejemplos no deberían verse tanto como documentos iconográficos, sino que llevan sobre todo el sello de la conciencia del artista y de su aventura visual.

El otro elemento de interés pasa por el dictamen interpretativo que, resultante de una lectura posterior, tiende a situar en compartimentos estancos estos ejemplos plásticos (el *estos son los que pintan*), característica que otra vez refleja más la interpretación externa de la mano de los críticos que el inquieto imaginario de estos artistas que, sin perder el norte de un recurso expresivo determinante (son sobre todo pintores o dibujantes), se ven llevados por la condición dinámica de la experimentación artística a incursionar en otras opciones expresivas. Aunque ejemplos de la década anterior, los artistas Musso y Seveso manifestaron,

a través de acciones del grupo Los Otros, su rebeldía ante la imposición de circunscribirse a una sola forma de hacer las cosas.⁶ Más allá del especial desarrollo de una práctica, el cruce de lenguajes no suele ser ajeno a muchos representantes del período, que se atreven a incursionar en la escenografía o el vestuario teatral (tal es el caso de Virginia Patrone, Gerardo Mantero o Pilar Domínguez), o la *performance*, la fotografía y el *body art* en la propuesta de Larroca en esta década. A pesar de este dinamismo, el testimonio de Patrone sobre este período da cuenta de una escena influenciada a la consolidación de ciertos paradigmas:

Esta supuesta muerte, la de pintura en particular, ha dado mucho lugar a otro tipo de artistas, lo cual no es nada despreciable y amplía las formas expresivas. Claro que finalmente no fue muerte ni un final, es un juego del pensamiento. Ocurrió y ocurre que la pintura es del tipo de muerto que goza de buena salud, pero se las vio de figurillas en esos tiempos. En muchos aspectos, Uruguay es más centralista que los centros y tiene esa vocación traumática de estar *à la page*.⁷

Polaroid de locura ordinaria: dinamismo y desconcierto de una nueva escena cultural

No parecería, más allá de algunas específicas complicidades, que la escena de los noventa fuese la propicia para la consolidación de colectivos,⁸ incluso cuando hablamos de actores sociales cercanos en edad, afinidades o coincidencia de espacios de circulación no exclusivamente artísticos. Señaladas las dificultades para establecer comunes denominadores en un contingente etario que no logra ajustarse al politizado envase de *generación 83*, los jóvenes actores parecen dividirse más bien en escenarios de acción. El parricidio con respecto a la generación del 60, más explícito quizás (o al menos más temprano) en el ámbito musical, toma en algunos casos aspectos de resistencia cultural en un ámbito *underground* que atraviesa diversos registros. Más allá de la apertura, el choque con formas de autoridad (que trascienden la autoridad política y se enfocan en analizar/criticar otros mandatos, como las tradicionales formas de militancia o la herencia de modelos culturales y artísticos) parecen ser, por ejemplo, los que definen el trabajo de un joven, Gustavo Tabares, que en 1994 expone en las caballerizas del Museo Blanes (hoy Espacio

6 En el contexto de unas ambientaciones presentadas en 1982, Los Otros, integrados por Carlos Musso, Carlos Seveso y Eduardo Miranda, escriben su *manifiesto*: «[...] el mercado reduce la expresión plástica a dos posibilidades: el cuadro y la escultura [...] Y todo a la venta por centímetros cúbicos o cuadrados». Citado por Peluffo (2005, p. 438).

7 Virginia Patrone, entrevista inédita para el presente artículo, 26 de agosto de 2016.

8 En 1993 se produce la liquidación del Club del Grabado, emblemático ejemplo de proceso colectivo.



Óscar Larroca. After Bat Girl. Body art, performance, 1994.

Barradas) una síntesis de su visión de diálogo (o cortocircuito) entre un imaginario nacional fundacional y la epidérmicamente desencantada y lúdica visión generacional del artista.

En términos tanto formales como conceptuales, algunos de estos aspectos de la muestra nos permiten acercarnos a ciertas claves situacionales de este sector de plásticos jóvenes. En el correr de una entrevista realizada por Eduardo Pincho Casanova para un también joven medio de difusión del arte nacional, el programa *El monitor plástico*, cuya breve primera época coincide con esta propuesta, Tabares invitaba a descubrir los elementos de un *desconstructivismo* que se sostenía visualmente en un breve itinerario compuesto por variados registros y objetos que buscaban cuestionar valores y saberes que el artista valoraba como determinantes de la cultura nacional (con énfasis en el legado de Torres García). La precariedad de los medios expuestos, que incluían cortinas plásticas, un fichero de metal, pistolas de silicona, atiborrados dibujos en clave de una estética grafitera, fotocopias de dibujos de Torres pegados en la pared, actuaban como lúdica referencia a un *atado con alambre* al que se vinculaba la realidad nacional. Más allá de la eficacia de los médiums, el conjunto funcionaba también como espacio de visibilidad a problemáticas consideradas específicas de su generación, con imágenes de patrulleros en colisión y referencias al sida y las muertes cercanas, en una suerte de reivindicación y reclamo para sus propios muertos y exilios personales. En este sentido, el mencionado director de *El monitor...*, Eduardo Casanova, nos ofrece un vívido testimonio de ese momento, en su condición de privilegiado actor/espectador:

En los noventa el ambiente era esa locura. Montevideo reventó en muchos sentidos, no solo por el lado de las artes plásticas. O las cosas se mezclaban. Hacíamos *performances* en los boliches, se instalaban obras en cualquier lado. Ese era el ambiente. ¿Si éramos conscientes del momento? La conciencia y el entusiasmo pueden confundirse. Te puedo decir que estábamos todos muy entusiasmados, pero no demasiado conscientes de lo que hacíamos. El hacer era lo que iba por delante. Nosotros con *El monitor...*, andábamos en un Chevrolet prestado como una banda de forajidos que grababa cosas. Ese es el espíritu de los primeros videos. Ir a las bocas, al pie del cañón, al Blanes, al Goethe, a los talleres. *El monitor...* también fue una especie de vanguardia en el sentido de la estética, los intereses, el estilo, en el medio de una aventura absoluta. La sensación de apertura llevaba a darle con todo porque no sabías cuánto iba a durar. Teníamos un fuerte componente de ingenuidad también. No era cosa exclusiva del ambiente artístico. Era la locura de la *fiesta liberal* o del espejismo que se vivió también fuera de Uruguay.⁹

La dinámica de esta escena se refleja en la multiplicidad de espacios y la capacidad de acceso de estos jóvenes a atractivos lugares de visibilidad que, empezando en la citada escena del *under* con exposiciones en espacios alternativos, son tempranamente albergados en ámbitos de institucionalidad. Parecería además presentar al espectador una mirada polifocal de apreciación de variados registros, condición que atravesó brevemente la esfera artística y se vio aquietada sobre el final de la década. La revisión de los currículos de jóvenes creadores del período nos da pautas de la variedad de vías de acceso (espacios expositivos en Cinemateca, Instituto Goethe, Galería del Notariado, Alianza Francesa, Alianza Uruguay-Estados Unidos son paradas frecuentes en el periplo formativo de la carrera de los artistas del período, además de un circuito de galerías un poco más dinámico que el actual). Quizás, como plantea Casanova, esta condición sea otro de los ángulos de enfoque del espejismo de fiesta liberal, ya que la crisis que acompaña el ingreso al nuevo milenio colabora a remitir ese estado de efervescencia.

En lo que respecta a las pautas creativas, además del evidente desapego a ciertos modelos y planteos de períodos anteriores, el trabajo de esta generación evidencia una fuerte sensación de experimentación, tanto en cuanto al uso de los recursos como a las formas elegidas para *mostrarse* a un público que parecería quedar cada vez más entre molesto y desconcertado ante las nuevas propuestas artísticas y la proliferación de instalaciones, *performances* y otras «novedades» para nuestra conservadora escena. Siguiendo el enfoque de Peluffo (2005), el proceso implica una redefinición de territorios e instrumentos que los artistas parecerían acompañar, como veíamos en el caso de Tabares y otros de su generación, como Fernando López Lage, Cecilia Vignolo, Jacqueline Lacasa, Julia Castagno,

Javier Abreu, Florencia Flanagan, referencias indiscutibles de esta promoción. Ellos juegan con más o menos eficiencia con estas nuevas propuestas que, a través del montaje de elementos diversos y la intervención de espacios poco convencionales, les permiten vehicular elementos identitarios, formas de ritual personal y posicionamientos respecto al mundo, dejando un poco la duda de si, en definitiva, sus experimentaciones conducen a algún lugar o pasean su desconcierto en forma funcional por un también desconcertado entorno que los recibió propiciamente.

Intervenciones e instituciones: el arte fuera de los espacios tradicionales y sus (leves) repercusiones

Junto al corte con viejas narrativas y la desacralización de los que hasta ese momento podían considerarse intocables elementos identitarios, entronca la inquietud, al menos de sectores de la población, por revisar el silencio oficial impuesto en torno al pasado reciente. El escenario visual montevideano de los noventa apeló también a un variado registro referencial respecto de las formas de enfrentarse desde ese presente al pasado (tanto el lejano y presumiblemente heroico como el reciente, oculto y vergonzante), con resultados diversos en efectividad y profundidad. Basándose en Castoriadis, Óscar Larroca señala al respecto:

Todas las sociedades hasta ahora han intentado dar respuesta a unas cuantas preguntas fundamentales [...] La sociedad ha de definir su «identidad» su articulación en el mundo y con los objetos que lo contienen, sus necesidades y sus deseos. Sin una respuesta a estas preguntas no hay género humano, ni sociedad, ni cultura, pues todo se quedaría en un caos indiferenciado. (Larroca, 2003, p. 146)

Sin embargo, las formas de entender y de interrogar el *¿quiénes somos?* de los noventa parecería ser otro de los elementos de distanciamiento, con los planteos críticos elaborados alrededor del sentimiento trágico de *nación inventada* que alimentaba el espíritu de los sesenta, en favor ahora de invenciones de carácter más lúdico, aunque previsiblemente más insustanciales. No parece extraño que una generación marcada por el énfasis obsesivo que el gobierno dictatorial puso en la apropiación de los mitos fundacionales patrióticos sea particularmente crítica e irreverente¹⁰ respecto de ciertos absolutos asociados a las

10 Estas formas de relación más humorísticas que críticas con la simbología asociada a una lectura de *pasado heroico* y las desmedidas reacciones políticas trascienden a las artes plásticas. Son contemporáneos la po-

ideas de patria, nación, historia y también la función de las artes visuales del siglo XIX, que colabora en la construcción de esa iconografía *nacional*.

Podemos entender a las últimas dictaduras como catalizadores de quiebres identitarios, en el marco de complejos procesos culturales latinoamericanos de búsqueda de «raíces» artísticas [...] no es que estemos a la búsqueda de nuestra nueva identidad, sino en el proceso de autoconcientización de la misma. (Pini, 2001, p. 98)

De los posibles ejemplos de obras del período, atenderemos especialmente a los que además cruzan otra forma de polémica, como es la intervención urbana. Esta particular experiencia creativa colabora a poner en evidencia formas de relación de la sociedad con su patrimonio visual y, en cierta medida, también los vínculos de la clase política con el derecho de apropiación del pasado. De los proyectos que podemos destacar, en el entorno de la década que nos atañe, tenemos el fallido *Quijote de Tres Cruces*, de Eduardo Cardozo y Eduardo Peirano. La propuesta original planteaba la instalación, en forma vertical, de un chasis de trolebús en las inmediaciones de la plaza del Pabellón Nacional. La idea pasaba por abordar un juego de significaciones, incluida la invasión a un referente visual y simbólico de la dictadura como es esa plaza, a la vez que trazaba otros cruces polémicos referidos a la apropiación del espacio en la zona, con la inclusión permanente de la cruz erigida con motivo de la segunda visita de Juan Pablo II, en 1988. Pese a obtener el premio destinado a la categoría Proyectos en el Salón Municipal de 1994 (y, por lo tanto, asumir que contaban con el beneplácito oficial para llevar adelante el montaje), la realización fue posteriormente vetada por la Intendencia capitalina. Una versión modificada de la propuesta vería la luz recién en 2003.

Siguiendo con los ejemplos, en 1996, en el marco de denuncias de corrupción financiera sobre el gobierno saliente (Partido Nacional), el artista Ricardo Lanzarini intervino el monumento al caudillo Aparicio Saravia con el esqueleto de un animal real con trozos de carne ensangrentada en la carcasa, a la vez que, encaramado a la escultura, fijaba la leyenda «Los caballos de la patria, como buenos caballos cagadores, tienen olor a podrido». El episodio culminó con el procesamiento del artista tras la denuncia penal promovida por integrantes del Partido Nacional, que se autodesignó el incierto rol de *parte atacada* a través de la supuesta afrenta a la figura de su caudillo. El carácter transgresor de la propuesta se vio en parte neutralizado por las explicitaciones realizadas por el artista, que, en lugar de reivindicar el carácter transgresor del gesto realizado, apeló,

lémica alrededor del tema «El día que Artigas se emborrachó», del álbum de El Cuarteto de Nos *Tren Bala* (1994) o el juicio a Jorge Esmoris por el título de su unipersonal «Uruguayos, la patria o la cumbia» (1996).

como plantea Fernando Andacht (2003), al amparo *legal*, fundamentando la condición lícita de la propuesta en su aprobación social.¹¹

Andacht interpreta también que, en términos semióticos, podríamos planear la búsqueda de otra legalidad ante el monumento, otro modo plausible de vincularse interpretativamente con un elemento ya *anestesiado*, que nadie siquiera percibe en el paisaje urbano, y esa forma de transgresión lo acerca a la propuesta de Diego Masi de *visibilizar* el monumento realizado por José Belloni en la plaza Fabini interviniendo los caballos del conjunto escultórico de *El entrevero* con lunares vinílicos blancos. Esta acción derivó también en acciones legales, en este caso promovidas por los herederos de Belloni. Masi también apeló más a la salvaguarda estatal (es un proyecto avalado por la Intendencia de Montevideo al formar parte, como la propuesta de Cardozo, de un premio del Salón Municipal) que a la fundamentación de su derecho de rebeldía, pero en sus declaraciones a la prensa aportó elementos de interés sobre el alcance de la forma expresiva utilizada.

Sucede que Montevideo no es una ciudad muy acostumbrada a las intervenciones urbanas [...] Yo creo que si la Intendencia apoyó este proyecto es porque cree en un arte fuera de las galerías. Yo creo que eso sería sano para una ciudad en la que no pasan demasiadas cosas plásticas en sus calles. No se trata de irreverencia, mucho menos de faltar el respeto. Se trata de trasladar el absurdo trágico de la guerra fratricida al delicado absurdo de la emergencia poética. No agrede, apenas acciona transitoriamente.¹²

¿Qué alcance, si es que existe alguno, pretenden estos gestos más allá de las posibles consecuencias inmediatas? Las pequeñas sinergias generadas no llegan a definirse como una militancia, más allá del ejercicio semiótico señalado, de sacar el espacio del anonimato por un breve lapso, y se suman a otros pequeños temblores en el orden establecido sufridos por quienes parecen atribuirse la salvaguarda de los símbolos asociados a la noción de patria y nacionalidad. No deja de ser interesante y pertinente analizarlos dentro de un contexto, ya que varias de estas acciones incluyen la apelación del artista a posturas oficiales de validación (o al menos de tolerancia) para con sus propuestas de cuidada rebeldía.

11 Un *contraejemplo* en su intento de exaltación alegórica al concepto de Patria puede verse en el encargo realizado por el entonces presidente de la República, Julio María Sanguinetti, al pintor Carlos Tonelli. El óleo *Identidades* (1997), muy cuidado desde el punto de vista formal, resulta casi paródico en su condición de *naturaleza muerta* de iconográficos lugares comunes del *pasado heroico* y el *ser uruguayo*. El episodio es analizado en Peluffo (2005, pp. 450-451).

12 La nota completa, emitida por Canal 4 Montecarlo en noviembre de 1996, puede verse en <www.youtube.com/watch?v=MybPJ_JUSPE>.

Otras formas de mirar: el videoarte como género y la génesis de nuevas formas de legitimación

Si hablamos de una época ávida de innovaciones, es preciso destacar la consolidación, como referente artístico, de un registro que desde la década anterior venía abriéndose espacio en nuestro medio. Denominado en su origen *videoarte* y liderado por artistas como Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi, el particular resultado de un producto fílmico que no necesariamente se soporta en una forma argumental tradicional alimentaba la dificultad clasificativa en función de la indefinición de límites (¿es cine?, ¿es documental?, ¿qué es?). Como señala Pincho Casanova, que bordea ese ámbito sin penetrarlo:

Los únicos que sabían que eran artistas en ese momento eran Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi. Los demás, incluido yo, hacíamos videos. Muchos hicimos cosas que ni se registraron. Yo recuerdo una experiencia brutal, de cine experimental con Marosa di Giorgio, en la Agencia Española de Cooperación. El día de la presentación del video fue Marosa y se hizo una acción performática de la que, por supuesto, no registramos nada.

El acompañamiento institucional resulta variable; la inserción en los medios también, con una mirada del público quizás más acelerada, curiosa o experimental. Dorothée Willert y el Instituto Goethe, el MNAV y Cinemateca Uruguaya abrieron sus puertas a esta propuesta que en un inicio contó más con un medianamente cordial desconcierto o con una tendencia a ubicarlo en el cajón de *cualquier cosa que se registre con cámara*. La (frecuentemente agotadora) condición local no impidió (o más bien quizás propició involuntariamente) la búsqueda de espacios en el exterior, como el festival Franco Iberoamericano y otras propuestas relacionadas con países donde esta práctica estaba ya más consolidada:

En estas primeras muestras, cuando se habla de video por parte de las instituciones culturales, se incluye a todos los géneros audiovisuales practicados en ese momento, como la ficción y el documental, pues la producción es aún escasa y las posibilidades de exhibición son muy limitadas. De todas formas, en los primeros textos —publicados en modestas fotocopias que acompañaban las exhibiciones que organizábamos en el Museo Nacional o en el Instituto Goethe— insistíamos en aclarar la diferencia entre utilizar todas las posibilidades del medio video —experimentando al máximo las posibilidades propias del medio, como la grabación en tiempo real y la visualización inmediata del material grabado— y el uso acotadísimo del video como una forma muy económica de hacer cine; tendencia, esta última, defendida por las primeras productoras de video, que nunca terminaron de aceptar al videoarte como un género audiovisual válido. (Aguerre, 2008)

Los nuevos registros se vinculan también a las mencionadas nuevas formas de interpretación e intermediación. La función que la crítica había ejercido hasta ese momento, y que sigue aún en esta década bastante más vital¹³ que la recesión sufrida por este género en los albores del siglo XXI, empieza a situarse en una posición entre seducida y colonizada por otra figura, la del curador, que se suma, al menos en nuestro medio, a las indefiniciones limítrofes asociadas a la posmodernidad, y a la que Luis Camnitzer presentaría sumariamente como «un crítico que toca las obras».¹⁴ La inserción azarosa del término y su imprecisión funcional se ve reforzada con una particular y crítica realidad de nuestro medio, que tanto en el período reseñado como en el presente carece de formación específica en la investigación artística a través de la historia del arte.

En entrevista realizada en el 2006 a Santiago Tavella¹⁵ (en su condición de integrante del equipo curatorial del Subte Municipal), queda en evidencia la aún poco clara función de este intermediario, cuyo apelativo es usado como juego de palabras para la necesidad de incidir médicamente sobre un quizás poco saludable corpus artístico. En esta ocasión Tavella plantea una aproximación de las ambigüedades que supone el término: «El curador organiza muestras, sí, pero también es algo más. En nuestro medio tendrá unos veinte años y, al no saberse tanto de qué se trata, me interesó especialmente porque lo podés “llenar” con tu propuesta».

La consolidación de esta presencia va generando legitimaciones sobre determinadas prácticas, así como también genera resistencias entre artistas, en su mayoría de generaciones anteriores, que encuentran dificultades para conciliar esta forma de intermediación con la autonomía inherente a su práctica artística:

- Pienso que el curador es una intromisión en un mundo que no les pertenece. Les pertenece para sí, pero no para los otros. Un curador puede hacer una interpretación de un dibujo mío, pero esa no puede ser la interpretación que se imponga sobre otra y a los demás.
- No en todos los casos los curadores interpretan.
- Pero la tendencia es esa [...] en el momento que hay que explicar, ahí, en esa obra, falta algo. La tendencia ahora es que las obras parecen ser más literatura que arte [...] Estamos en un momento en el que lo que Duchamp presentó como una *boutade* [...] se tomó en serio y está haciendo escuela.

13 La escena de la crítica contaba en ese período con la presencia de figuras como María Luisa Torrens, Alfredo Torres, Nelson Di Maggio, Olga Larnaudie y Alicia Haber, entre otros, a los que se sumaban promociones más jóvenes en la figura de Pablo Thiago Rocca o Clio Bugel.

14 Luis Camnitzer, en entrevista realizada por Jacqueline Lacasa para el primer número de su publicación *La Hija Natural de Joaquín Torres García*, julio de 2002.

15 «Oficio de curador», programa *Otra historia*, radio El Espectador, marzo de 2006.

- ¿El crítico no interpreta? [...]
- El crítico de esa época se la jugaba con pequeñas tesis y no venía a decir «lo que quería decir el artista». Daba su opinión sobre la obra, pero no planteaba «ustedes también tienen que pensar tal cosa».¹⁶

Sin caer en generalizaciones (existen excelentes experiencias curatoriales que implican una visión externa pero no invasiva y neutralizante de la obra del artista), el peligro de la excesiva intermediación ha generado apropiaciones indebidas de la obra del artista, incluso dando lugar a interpretaciones que ganan protagonismo frente a una obra que se limita a funcionar como ilustración de una tesis externa. La desaparición de fronteras y la relativización de algunas acepciones facilitaron argumentos para la consolidación de una legitimación que, como plantea Larroca (2015), encuentra sus raíces en esta década y conduce a un peligroso y marginador (a pesar del discurso inclusivo) corporativismo, que insiste en validar, más allá de la solidez de sus propuestas, ciertos registros o actores de moda.

Casi un epílogo y la mirada necesaria a una época de desconstrucciones

Entre las ruinas de lo que fue y de lo que todavía no es, solo hay lugar para las preguntas. Esa es mi triste circunstancia.

Hugo Achugar. «La biblioteca en ruinas»

Contemporáneamente a estos nuevos caminos o quiebres, una vida más *institucional* sigue su curso. Los envíos a los espacios de visibilidad internacional, como las bienales, se hacen y en ocasiones reflejan algunas de las tendencias señaladas, como la exitosa participación de Iturria en Venecia en 1995. Las políticas culturales ministeriales y departamentales se ensayan con más o menos acierto, teniendo como escenario de experimentación el año 1996, en el que Montevideo fue declarada Capital Iberoamericana de la Cultura. El Salón Nacional continuaría inexistente hasta el 2001, pero fue el momento en que el Banco Central instituyó el Premio Figari, que, si bien no tenía en sus orígenes la proyección actual, supone igualmente la mayor (casi única) instancia de reconocimiento oficial a la trayectoria artística en un país donde la posibilidad para un pintor o escultor de jubilarse era (y sigue siendo) un pensamiento utópico.

16 Eugenio Darnet en entrevista para *El monitor plástico*, junio de 2010.



Óscar Larroca. Diferentes cosmos. Técnica mixta, 1992.

También en 1996 se inauguró el parque de esculturas en el espacio exterior de la por entonces sede del Poder Ejecutivo. Lo que inicialmente se vio como un impulso interesante para una disciplina artística como la escultura, frecuentemente relegada en nuestro medio, con los años de desidia y vandalización sistemática de las piezas allí albergadas acabaría lamentablemente evidenciándose como un espacio fallido. Los ámbitos privados de exposición, los talleres y las galerías completan un panorama que muestra cierta superposición de recursos, en el que, más que aplicarse la metáfora de que los árboles no dejan ver el bosque, la dificultad radicaría en plantear la existencia de un solo bosque. Resulta esclarecedor el balance que al respecto formula Óscar Larroca, artista visual que aborda además la práctica ensayística:

No hubo demasiadas políticas públicas en beneficio de las artes visuales locales. En la Intendencia capitalina, el director de Cultura Mario Delgado Aparáin comenzó un lento trabajo de adecuación de los recursos que luego retomó Gonzalo Carámbula con mejor pulso. El trazado de la gestión cultural de esta década desde el MEC estuvo bajo la responsabilidad del director nacional de Cultura de entonces, Tomás Lowy, quien maximizó sus magros recursos económicos en algunos planes concretos, como la descentralización de la difusión y la producción artística. En 1996, Lowy alertaba acerca de una definición de cultura tan abarcadora que sirviera de coartada para la inacción estatal. Fue la última década en la cual se superpusieron los certámenes de artes plásticas (hoy, el 90% de ellos desaparecidos y/o discontinuados), así como la última década en que tuvieron abiertas sus puertas

distintos espacios expositivos (Instituto Goethe, Foyer de la Sala Vaz Ferreira, Sala de Exposiciones de la Intendencia capitalina, Instituto Italiano de Cultura, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, etc.). Con el tiempo abrieron y cerraron otros espacios (La Colmena, Puerta de San Juan, Fundación Manuel Espínola Gómez, MAC), mientras que otros se mantienen abiertos hasta el día de hoy.¹⁷

La sensación que deja esta exploración mínima es el acercamiento a una etapa de gestación de cambios profundos, de un *hacer* casi obsesivo y de un debe de reflexiones acerca de las causas de la incorporación de ciertas prácticas artísticas en favor de otras y sus repercusiones sobre la escena actual. La metáfora de Achugar (1995) acerca de la *biblioteca en ruinas* se aplica a este panorama dinámico, desigual, meritorio y en especial confuso que caracteriza a las artes visuales en los noventa, ya que de alguna manera supuso también un derrumbe de estructuras que se ha seguido accionando sin mayores análisis. Resulta en este sentido extremadamente seductor atender al análisis del artista Ernesto Vila sobre la relación con el accionar del pasado:

Vila invoca al *páramo* como una herramienta de autoconstrucción, convencido de que ha llegado el tiempo de una crítica selectiva del pasado, si es que se le toma como referencia modélica para el presente. El páramo no sería el desmantelamiento de la memoria, sino la puesta entre paréntesis de algunos de sus tópicos, a efectos de lograr un tiempo y un espacio lo suficientemente despojados como para comenzar de nuevo o, diciéndolo en otros términos, para poner a la memoria en obra. (Peluffo, 2013, p. 58)

Los problemas del juicio estético y los límites de la contemporaneidad podrían situarse como otra de las líneas de exploración, mientras en la actualidad seguimos recorriendo el minado terreno del desdibujamiento de los límites, no solo de la creación sino de la crítica y la teoría del arte, en una situación de divorcio que colabora al vaciamiento de sentido y la banalización de prácticas que no pasan, en el mejor de los casos, de ejercicios más o menos ingeniosos de cara a una tribuna legitimadora ansiosa de novedades, en un impreciso campo minado donde

[...] tampoco significa dejar el asunto librado al todo vale del pluralismo vulgar o al carácter aleatorio del gusto. Es necesario insistir en el hecho de que no existen criterios objetivos para la definición y valoración del arte, por lo que deben existir condiciones culturales (tradiciones, códigos, creencias, sensibilidades), es decir, debe existir una trama histórica de interpretaciones que permita reconocer y

17 Óscar Larroca, entrevista inédita, 24 de agosto de 2016.

adjudicar un determinado valor dentro de márgenes amplios a ese algo llamado «arte». (Peluffo, 2015, pp. 136)

El vistazo que, como señalamos en la introducción, resulta inevitablemente parcial para la complejidad operativa e interpretativa que supone el período, nos invita a dirigir nuestra atención hacia determinados postulados, concepciones y prácticas que, desde los quiebres iniciados en esta década de acción e incertidumbre, resultan determinantes de características actuales. Se hace necesario un (re)conocimiento de una contemporaneidad dramáticamente polifocal, factible de ser sometida a un ejercicio de reflexión y análisis (de *memoria en obra*), para que, con las herramientas de interpretación brindadas por este pasado reciente, revisemos los *escombros constitutivos* que componen y a la vez ocultan nuestro presente panorama de las artes visuales.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo (1994). *La Biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce.
- (2005). «Veinte largos años. De una cultura nacional a un país fragmentado». En Gerardo Caetano (comp.). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus.
- AGUERRE, Enrique (2008). «La condición video 2.0 (25 años de videoarte en el Uruguay)». En Laura Baigorri (ed.). *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria AECID.
- ANDACHT, Fernando (2002). «La transgresión de un empleado público honorario o el arte de amar al Estado». En Hermann Herlinghaus (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- DANTO, Arthur (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- DI MAGGIO, Nelson (2013). *Artes visuales en el Uruguay. Diccionario crítico*. Montevideo: Edición del autor con la colaboración de ORT, CCE, Fundación Itaú y Museo Gurvich.
- ESCOBAR, Ticio (1997). *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Don Bosco.
- HUYSEN, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LACASA, Jacqueline (2003). «Montevideo outsider. Proyecto Ciudades». *Revista Ramona*, n.º 63, Buenos Aires, agosto de 2003.
- LARROCA, Óscar (2004). *La mirada de Eros: aproximación a la temática erótica en las artes visuales y otros ensayos vinculados a la creación artística*. Montevideo: H.

- (2016). *Bisagras y simulacros. Ensayos escogidos (1997-2015)*. Montevideo, Estuario.
- PINI, Ivonne (2001). *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- PELUFFO LINARI, Gabriel (2005). «Uruguay post-dictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo». En Gerardo Caetano (comp.). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus.
- (2013). «Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo (1973-2013)». En *Nuestro tiempo. Biblioteca de los bicentenarios*, edición digital, <http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/62963/1/nuestro-tiempo-07.pdf>.
- (2015). *Dislocaciones. Arte contemporáneo desde América Latina. Ensayos de coyuntura*. Montevideo: Yaugurú,

Los fragmentos de entrevistas que no se mencionan como inéditas y realizadas especialmente para este artículo pertenecen al archivo del programa *El monitor plástico* (Eduardo Casanova, Macarena Montañez), emitido en tres épocas por Televisión Nacional (antes Canal 5). La totalidad de las entrevistas de 2006 a 2013 y algunos fragmentos de épocas anteriores, como los consultados en esta oportunidad, pueden encontrarse en la base de datos vinculada a la página del programa, <http://www.elmonitorplastico.com>.