

Pablo Uribe (n.1962) realiza instalaciones que incorporan videos y diapositivas a las que contraponen fotografías. En tres de los monitores de *Iguales* (1999), por ejemplo, quince personas diferentes hablan idiomas distintos. El espectador puede entrar en alguno de los idiomas, pero no en todos. Aquí el artista explora la diferencia. Pero en el mundo de la complejidad, multiforme y mutante, nuestra identidad –vaya paradoja– es la de seres cambiantes: los diferentes pueden ser idénticos y los idénticos, diferentes.

Florencia Flanagan (n.1968), en varias de sus instalaciones toma como personaje central a la muñeca Barbie, proponiéndola como símbolo del lugar del ser humano en la sociedad actual. Pero el icono refiere asimismo al cuerpo enfermo y al cuerpo erótico, que es también el cuerpo de la cirugía plástica y de la manipulación genética. En *Ser manipulado* (1999) incorpora una Barbie reducida a un torso con rueditas en lugar de piernas. Esta «modificación», esta sustitución de lo orgánico por lo mecánico, determina que la Barbie familiar deje de serlo. ¿Ejemplo de lo siniestro o, más bien, anticipo de una fantástica bioingeniería? ¿Implante de piezas metálicas? ¿Por qué no?

Ana Salcovsky (n.1947), proveniente de un país ganadero, en una instalación incluye medias reses, jugando con las connotaciones proyectivas que esa imagen crea en el espectador, desde *El buey desollado* de Rembrandt hasta la visión cotidiana. Icono de cuerpos cortados, indefensos, metaforiza el desamparo, efecto de la violencia. Violencia que deshumaniza, des-subjetiviza, reduciendo la vida a pedazos de carne. Salcovsky lo hace con un sutil manejo del color, que elude la caída en truculencias.

Cecilia Mattos (n.1958), incorpora en sus instalaciones vestidos de mujer, viejos objetos encontrados (*nécessaires*, cajoneras, misales, radiografías), a través de los cuales suscita la preocupación del espectador por temas tales como: el género, la sexualidad femenina (el deseo como pecado), el yo-piel (envoltorios). Temas que tienen que ver con la propia subjetividad de la artista.

La dimensión sociopolítica del arte conceptual

El arte conceptual practicado por artistas uruguayos asume una dimensión de cuestionamiento social y político que no aparece en el producido en otras partes y adquiriría a partir de los años ochenta nuevos adeptos. Sus cultores más notorios son: Luis Camnitzer, Carlos Capelán y Mario Sagradini.

Luis Camnitzer (n.1937). Progresivamente abandona lo expresivo y toma como eje la comunicación verbal. De ese modo busca llevar al espectador

a través de la reflexión sobre determinadas zonas de la realidad, llegando a sostener que su propio nombre impreso es su *Autorretrato*. Tazas, botellas, vidrios, amuletos, paraguas, ¿qué clase de objetos habitan el mundo de Camnitzer? ¿Perecederos o no? ¿Pertencientes a la sociedad de consumo o no? Camnitzer debe temer la mera eventualidad de que su obra confirme la sociedad establecida. Artista conceptual, en última instancia, la opción de Camnitzer no es por el arte conceptual sino por un arte problemático, anterior o posterior al arte, perpetuamente inclasificable. Y de este modo logra consumir una versión latinoamericana del arte conceptual.

Carlos Capelán (n.1948). Hacia 1984 vendrían sus instalaciones, en las que incluye tierra, ceniza, tinta china, libros, estableciendo una suerte de diálogo entre tierra y dibujo, entre tinta y libros, procurando, según ha declarado, «reconectarnos con la naturaleza y recuperar la cultura». En ellas coexisten el arte conceptual (frases propias, citas ajenas, libros cerrados) y la pura visualidad, es decir, las ideas, pero sin desdeñar lo visual; el mundo de lo racional y el de las corrientes místicas; la antropología y la autobiografía. Capelán pareciera apostar al atravesamiento de todas las disciplinas, bajo el signo de la incertidumbre.

Mario Sagradini (n.1946), volvió a Uruguay en 1985. Su último proyecto, *Coleccionando fragmentos* (2001), está basado en la literatura nacional, oral y escrita, a través de la cual procura identificar espacios de Uruguay, urbanos o rurales, reales o imaginarios. Allí aspira a establecer vínculos entre las artes visuales, la literatura y la arquitectura del desarrollo urbano. Esta búsqueda puede enmarcarse en las corrientes actuales que privilegian la transdisciplinariedad como una manera de traducir el «pensamiento complejo» (Morin).

La fotografía como arte y respuesta

Hacia mediados de la década de los ochenta se consuma la revalorización de la fotografía (que había tenido un cultor sobresaliente en Alfredo Testoni) como expresión artística. Diana Mines (n.1948) busca despertar la imaginación a través de la imagen orientándose a dar respuesta a las grandes preguntas que el hombre se ha hecho en todos los tiempos.

Julio Testoni (n.1948) persigue la distorsión de las formas, en una línea que puede filiarse en las pinturas de Cuneo. Cuando abstrae con decisión, cuando el observador no puede identificar de inmediato el modelo, como sucede con la toma del *Palazzo Vecchio*, Testoni alcanza niveles de creatividad pictóricos. A ello contribuye, además, la textura como de tapiz, pre-

dominante en sus cuadros, la cual reconoce vínculos con la que caracteriza la del pintor Alfredo de Simone, tanto que podría sostenerse que Julio Testoni lo emula en la vertiente de lo fotográfico.

Magela Ferrero (n.1966) presenta fotografías que capturan con infinita sensibilidad impolutos paisajes de exteriores a los que sobrepone textos y rayados, las marcas de su singularidad, a diferencia de Brassai que fotografiaba los *graffiti* estampados sobre los muros de París. También son de señalar los aportes de Panta Astiazarán, Marcelo Isarrualde, Alfonso de Béjar, Roberto Fernández, Roberto Schettini, Fernando Oliver, Daniel Behar, Mario Schettini, Fernando Palumbo, Mariana Méndez, Pablo Bielli, Juan Urruzola, Mario Marotta, Alejandro Cesarco, Nicolás Branca, Armando Sartorotti, Carlos Costa, Carlos Porro y otros que no acostumbra realizar periódicas muestras individuales.

La fotografía analógica, definida por la «objetividad del objetivo» (Bazin), daba testimonio del «eso ha sido», vale decir, disponía de un poder de autenticación (Barthes). Desde la aparición de la fotografía digital resulta difícil creer que la imagen que vemos estuvo delante de la cámara. Las de Álvaro Zinno (n.1958) son fotografías de grandes dimensiones que presentan espacios íntimos, tal vez autobiográficos, pero vacíos: un grupo de sillas sin ocupantes, en un escenario social inmóvil, contienen, tal vez, el significado de la figura ausente-presente, generando una atmósfera de desamparo, de soledad; el espectador puede proyectarse ocupando aquellas sillas y aquel lugar para depositar sus sueños y sentirse continentado.

El arte de los nuevos medios electrónicos

Pero el acontecimiento radical estará dado por la aparición de los medios electrónicos: una generación de artistas que no puede sustraerse a la televisión, forzosamente intentará someterla, apropiándose de su léxico, de su sintaxis. Y tal vez de su público. Antes el mundo estaba conectado por mar y por tierra. Ahora está conectado por el aire. Y en el aire no hay historia, geografía ni soberanía, apenas comunicaciones. La división de clases ya no se define entre quienes poseen y quienes no, sino entre quienes están conectados o desconectados. Éstos parecerán más pobres.

Álvarez Cozzi fue el iniciador de un lenguaje en el cual se mantuvo solitario durante muchos años hasta que resolvieron acompañarlo Enrique Aguerre, Alejandro Sequeira, Pablo Uribe, Roberto Mascaró, Esteban Schroeder, Pablo Dotta, Guillermo Casanova, Martín Sastre, Julia Castagno, Daniel Umpiérrez, Paula Delgado.

Fernando Álvarez Cozzi (n.1953) y Carlos Pellegrino (n.1944) realizaron *Paisaje I* (2001), un paisaje acústico de la bahía de Montevideo, un video carente de guión, sin progresión y sin la voluntad de contar una historia. Así, filman el puerto de Montevideo, el río, los barcos que van y vienen, las grúas, los contenedores. El reflejo del agua sobre el casco de un barco constituye una clara referencia a la pintura paisajista: aquí es como ver una pintura de paisaje en movimiento. Las sombras interactúan, interfieren y permiten leer el mismo paisaje de modo diferente al convencional, contrastando dos tipos de realidades: la real y la virtual. Como quería Deleuze: «Lo virtual posee una realidad plena, en tanto que virtual».

Enrique Aguerre (n.1964), en *RR como río* se filma a sí mismo sumergiéndose en una bañera, como reactualizando, reescenificando, quizá nostálgicamente, la fantasía de su vida intrauterina y de sus sensaciones. Lo hace tapándose la nariz, cancelando la actividad pulmonar, pues esta fantasía incluye el volver a conectarse a través del cordón umbilical. El artista digitalizó las imágenes grabadas y las animó en computadora.

Martín Sastre (n.1976). *Masturbated Virgin*, una video instalación, *work in progress*, que documenta el proyecto de un artista plástico tercermundista que corre por Montevideo con un enorme cotonete, cual lanza en ristre, para liberar a una cantante presa de la «Virgin Records», empresa que explota su virginidad con fines comerciales. En esta video-instalación, Sastre encarna una actitud «warholiana» de crítica a la sociedad del espectáculo.

Con la irrupción de los medios digitales en el territorio del arte, la estética de la aparición dará paso a la estética de la desaparición (Virilio). En el arte digital y la gráfica digital incursionan Mario Sagradini, Gerardo Goldwasser, Rodrigo Fló, Eduardo Fornasari, así como en el Net.Art están Brian McKern, Martínez Portillo (los precursores), Horacio Casinelli y Ariel Seoane.

Más allá de las diversas tendencias apuntadas –y a modo de resumen final– dos notas caracterizan las artes visuales de Uruguay en los dieciséis años transcurridos desde la salida de la dictadura: el retorno a la figura humana, ahora no por azar desgarrada, monstruosa, y el retorno a un lenguaje manierista que, como estilo, huye de la armonía precodificada, del ritmo y la melodía del clasicismo, y que, como actitud, interpreta momentos de inquietud en sociedades que atravesaron situaciones conflictivas. Ello supone una victoria sobre la crisis institucional y sobre el nihilismo de las generaciones anteriores, y supone, a la vez, la expresión de una voluntad de ruptura, de renunciación a volver hacia el pasado previo a la dictadura.



Escena de *El herrero y la muerte*, de Mercedes Rein y Jorge Curi, con dirección del último.
Fue importante en la etapa final de la dictadura (1982).