



ARTÍCULO | ARTIGO

Fermentario N. 12, Vol. 2 (2018)

ISSN 1688 6151

Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República. www.fhuce.edu.uy

Faculdade de Educação, UNICAMP. www.fe.unicamp.br

Sobre Arte, libertad de pensamiento y posturas que difieren del dogma: algunos decires de artistas locales contemporáneos de finales de siglo veinte

Magalí Pastorino¹

Resumen

A finales del siglo pasado, algunos artistas locales a través de sus propuestas artísticas hicieron presentes algunas grietas del discurso moderno del arte sobre la función social del arte. Atendiendo en particular la cuestión de la libertad de pensamiento con relación al arte y sus prácticas, y en nuestro caso, integrada a las cuestiones propias de la enseñanza artística universitaria, nos detenemos en algunas reflexiones que, en comunicaciones personales entre el 2003 y 2004, nos arrojaron dos artistas locales: Mario D'angelo (Montevideo, 1937-2007) y Ricardo Lanzarini (Montevideo, 1963). Buscamos hacer visibles el peso de las condiciones sociales, culturales y espirituales que dan sentido al discurso del artista y del arte, a propósito de la cuestión de la libertad de pensamiento y en función a algunos de los debates actuales, así como también explorar los enunciados del arte y las posiciones del artista como sujeto del discurso del arte, en su diversidad a nivel local.

Palabras clave: Prácticas artísticas contemporáneas, libertad de pensamiento, discurso

Summary

At the end of the last century, some local artists, through their artistic proposals, presented some cracks in the modern discourse of art about the social function of art.

¹ Magalí Pastorino (Montevideo, 1973). Doctoranda en Educación (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelAR, 2017). Magister en Psicología y Educación (Facultad de Psicología). Licenciada en Artes Plásticas y Visuales (IENBA) y en Psicología (Facultad de Psicología). Profa. Adjunta del Departamento de las Estéticas (IENBA). magalipastorino@gmail.com

Taking into account in particular the question of freedom of thought in relation to art and its practices, and in our case, integrated to the questions of university artistic education, we stop at some reflections that, in personal communications between 2003 and 2004, they threw us two local artists: Mario D'angelo (Montevideo, 1937-2007) and Ricardo Lanzarini (Montevideo, 1963). We seek to make visible the weight of the social, cultural and spiritual conditions that give meaning to the discourse of the artist and art, with regard to the question of freedom of thought and in function of some of the current debates, as well as to explore the statements of art and the positions of the artist as subject of the discourse of art, in its diversity at a local level.

Keywords: Contemporary artistic practices, freedom of thought, discourse

Introducción

Las palabras *arte, libertad de pensamiento y laicidad* (o posturas que difieren del dogma), me evocan la imagen de uno de los chapones pintados e instalados en las calles montevideanas, que formaba parte de la Campaña “Por los Pueblos y su Libertad, a 200 años de la Revolución Francesa” (1989-1990)² de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Hacemos alusión a uno en particular que realizó el Prof. Jorge Errandonea, que llevaba el texto imperativo de “Libertad para soñar y dudar sin dogmas”. Dichas palabras acompañaban la imagen de una pareja de amantes en una habitación con la ventana abierta, que tenía a los pies de la cama una jaula abierta y un pajarillo; sobre un costado, estaban dibujadas unas piezas metálicas, que semejaban un candado abierto; en fin: metáforas sobre la libertad puestas en diálogo con los transeúntes, en un momento político donde este tipo de imágenes tenían su efecto al aparecer en las calles³. Y la cuestión de la laicidad, se ponía en juego fundamentalmente, en el sentido señalado en el texto: la necesidad existencial de situarse por fuera del dogma.

La noción de libertad encierra una de las cuestiones principales dentro del discurso del arte, por lo menos en lo que respecta a la tradición romántica, y forma parte de las series discursivas ligadas al proceso creativo y a la formación integral artística en la ENBA (Pastorino, 2016), que trasciende al territorio del arte en tanto esta libertad se proclama fundamental para dudar del valor de lo que está establecido, y soñar con otros mundos, prácticas sociales, utopías, etc.

Un marco de referencias de la cuestión de la laicidad y la libertad de pensamiento ligada al arte, incluso a la enseñanza del arte, es el asociado al discurso del proyecto moderno y sus confluencias con los orígenes del arte en la tradición moderna (Mayos, 2003; Menna, 2006), también a la problemática del sujeto y la racionalidad moderna (Foucault, 1980, 1998, 1999; Deleuze, 2015).

²Las Campañas de sensibilización de la Escuela Nacional de Bellas Artes, hoy Instituto asimilado a Facultad, fueron propuestas de actividades en el medio (extensión universitaria) en el marco de la enseñanza de grado, y que por ello, formaban parte de la experiencia educativa.

³Se trató de un año electoral y justamente esta Campaña quedó solapada a las elecciones presidenciales, en un momento de inestabilidad económica regional.

También, podríamos reconocer dicha cuestión en los debates en que participaron románticos e ilustrados sobre los modos de concebir la subjetivación moderna (Mayos, 2003) - sin olvidarnos de la retroactividad temporal que opera en la constitución de tematizaciones, que en nuestro caso, parten de una lectura retroactiva al debate modernidad-posmodernidad-.

En este sentido, el valor de algunos planteamientos que vienen de la filosofía, como la “muerte del arte” y la “sociedad de la comunicación generalizada” desarrollado en el capítulo *La muerte o crepúsculo del Arte*, de Vattimo (1996) ubica a dichas palabras de raigambre moderna con sus efectos, en las encrucijadas del discurso del arte en la actualidad y esto nos invita a revisar los discursos del arte a nivel local para su transposición en la enseñanza artística universitaria.

Desde una perspectiva política y discursiva inspirada en la obra de Foucault, y en particular la Arqueología del Saber (Foucault, 2010) intentaremos echar luz y vislumbrar – en lo que podamos – sobre la producción discursiva del arte, tratando de hacerla visible a nivel local; es más: *ficcionaremos*, para indagar en las significaciones asociadas a la noción de libertad de pensamiento. Al decir de Foucault: “la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad, con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, “fabrique” algo que no existe todavía, es decir, “ficcione” (Foucault, 1980: 172).

Definimos libertad de pensamiento como la posibilidad de expresar el pensamiento sin restricciones políticas, que genera un cierto modo de vivir en el colectivo: tranquilo, abierto a las diferencias, crítico, etc. Tomando la metáfora que nos trae la pintura del chapón antes mencionado, se trataría de un decir que no está sujeto a jaulas ni candados. En nuestro caso, extrapolando el sentido de la noción a la cuestión del arte, se trataría de un “decir” implicado en la imagen artística, en el encuentro con ella.

Aclaremos también, que en nuestro estudio consideraremos que el libre pensar lanza al sujeto de pensamiento fuera del campo de los dogmas, de las verdades reveladas, y lo ubica en el territorio del intercambio, de las verdades singulares, compartibles y discutibles, y en la apertura de la comprensión de lo humano, sea esto lo que sea.

Por ello, nos detendremos en algunas cuestiones que surgen en el intercambio con dos artistas locales: Mario D’Angelo (Montevideo, 1937-2007) y Ricardo Lanzarini (Montevideo, 1963). Con ellos mantuvimos comunicaciones personales en el marco de una investigación que realicé en el 2003, financiada por la Comisión Sectorial de Investigación Científica llamada *Itinerarios de la Memoria Ciudadana: prácticas artísticas en el espacio urbano como “habitud” y la construcción de la identidad capitalina (Mdeo. 1980-1990)*.

En los textos recogidos en el marco de dicha investigación se integran con fluidez la dimensión del arte con la vida -sin escisiones- en un entramado narrativo de corte autobiográfico, que da cuenta sobre las vivencias, compromisos afectivos y movimientos deseantes integradas a la

producción artística. Hoy, en ellos buscamos hacer visibles el peso de las condiciones sociales, culturales y espirituales que dan sentido al discurso del artista y del arte, a propósito de la cuestión de la libertad de pensamiento y en función a algunos de los debates actuales (generados principalmente en torno a la línea de trabajo de la Profa. Andrea Díaz en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación), así como también explorar los enunciados del arte y las posiciones del artista como sujeto del discurso del arte.

En esta oportunidad, nos parece oportuno la transcripción extensa del fragmento de la comunicación personal con Mario D'Angelo, artista fallecido hace once años, para integrar a la memoria colectiva su valioso aporte a la reflexión existencial del arte.

Una articulación teórica

Primero presentaremos brevemente, algunas definiciones que constituyen nuestro marco teórico⁴ sobre la producción del arte visual, para luego introducir la cuestión del sujeto moderno y de la subjetivación, así como también, su sentido con respecto nuestra cuestión.

Nuestras dificultades comienzan justamente al buscar una definición de arte que pueda abarcar la diversidad de las propuestas actuales; y esto mismo intensifica el sentido de la libertad en arte: puesto que esperamos que el artista produzca algo (creación) que antes no estaba en el mundo, sin restricciones y sin dogmas, para separarlo de otras formas de producción de imagen, por ejemplo: la propaganda. En este sentido, tomamos partido por definir al arte desde el campo de la filosofía, como ámbito de producción simbólica y forma de conocimiento (Cassirer, 1971), que cobra sentido en la trama social, y desde una perspectiva relativista, por la que la lengua opera como marco conceptual e idiosincrático, por su condición de visibilidad e interpretación (Zamora, 2007:298) participando de los movimientos espirituales transculturales (Wunenburger, 2005:60).

Asimismo, definimos el campo del arte visual como un dominio de saber y poder (Foucault, 1998) de carácter discursivo, en el que se precipitan los emergentes de la producción del artista, la circulación y la exposición de objetos, propuestas, obras o prácticas artísticas, en el marco de ciertas condiciones de visibilidad, tanto del régimen del ver como el del decir.

La distinción “visual” del arte, refiere a un proceso complejo de la institución del arte, en el que las teorías conminativas (Cauquelin, 2012:43) le han aportado categorías para la fundación de un territorio institucional del arte, centralizado en la producción artística, con el fin de imponer un orden y condiciones a su diversidad; de este modo, las prácticas se definen por el objeto de su propuesta y su recepción, convergiendo esta discursividad en la instalación de un modo genérico: el arte visual.

⁴ Este marco teórico forma parte del proyecto “Lo imaginal en el trayecto formativo del estudiante universitario de Artes Visuales”; responsable M. Pastorino, tutoría de la Dra. Ana Ma. Fernández; Doctorado en Educación (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación).

Esta producción de imágenes artísticas tiene una significación social que conforma una “visibilidad”, es decir: no sólo el registro de lo que se configura en el campo visual con sentido sino que toma en cuenta los efectos del giro lingüístico sobre la noción de representación, así como también agregamos, los atravesamientos políticos y los del deseo en el juego de la producción de imagen. En resumen: la imagen artística no es solo formas, y lo visual del arte es lo que emerge de una red simbólica compleja, política donde se juega y ejerce el poder y donde lo imaginario acciona generando subjetivaciones.

Por lo que las imágenes artísticas conforman un campo inacabado de exploración y abordajes múltiples disciplinares e interdisciplinares, tanto en el aspecto más “objetivado”, centrado en los aspectos formales, como en el más “subjetivado”, que nos remite a una mirada en contexto, a una historicidad, a una subjetivación. Y esta perspectiva productiva abre a la visualización de las afectaciones del régimen del ver y la producción de subjetividad en el marco discursivo.

Foucault (1988, 1998) muestra cómo las prácticas están marcadas por la alianza del saber y del poder conformando un sujeto moderno; por ello, “usar Foucault” (Veiga Netto, 2011:18) nos permite aproximarnos a esta condición en relación al campo de fuerzas sociales del que emerge y por el que se produce discurso.

Hoy la noción de sujeto es menos monolítica, más discutida y de muchas maneras concebidas. Por ello, nos situamos ante un discurso -el del artista- como formación subjetiva (Deleuze, 2015) que da cuenta no de un sujeto esencial (el artista) sino de un lugar de enunciación, que si bien es singular, cobra sentido en una trama social e histórica y forma parte de un archivo del decir sobre el arte.

En nuestro caso, la trama es la del proyecto moderno, que parte del

sujeto pensante, de su autonomía y de las evidencias que le eran dadas, considerando que sólo desde el sujeto se podía garantizar su certeza o verdad en función de un método riguroso. Y el esencial objetivo final era la emancipación humana de todas sus servidumbres exteriores (a la naturaleza, las inclemencias y las dificultades para asegurarse una vida digna) o interiores (superando la barbarie, esclavitud, dominio y violencia a que los humanos se someten mutuamente) para garantizarse así la libertad, la felicidad y la paz. (Mayos, 2003: 364).

Y esta cuestión del sujeto pensante nos lleva a su revisión desde una perspectiva discordante con la tradición cartesiana de pensar al sujeto, para visualizarla como una construcción que emerge de la relación de poder y saber:

el YO no designa un universal, sino un conjunto de posiciones singulares adoptadas en un Se habla, Se ve, Se hace frente, Se vive. Ninguna solución es transportable de una época a otra, pero puede haber intrusiones o penetraciones de campos problemáticos que hacen que los “datos” de un problema se reactiven en otro” (Deleuze, 1987:149).

A lo que le agregamos el efecto político del Yo como producción de identidad a través de ciertas operativas (clasificación, jerarquización, designación e imposición) en las que nos

debemos reconocer y ser reconocidos como sujeto, es decir: “sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o por el conocimiento de sí mismo” (Foucault, 1988:231).

En este sentido, consideramos que la contracara del sujeto moderno es la subjetivación como producción deseante; donde las formaciones subjetivas advienen como pliegues o “la forma resultante de una fuerza que se afecta a sí misma, mediante ella, ese afuera se constituye en un adentro co-extensivo que nada tiene que ver con la interioridad” (Deleuze, 1987:18), puesto que ese interior no es discreto, ni homogéneo, ni inmutable.

Y definimos *artista* como un lugar de subjetivación (y por ello, un emergente discursivo), que hace posible la producción de obras, de prácticas, de objetos, es decir, de producción de imágenes artísticas en el marco de ciertas condiciones del ver y del decir; y nos disponemos a estudiarlo siguiendo las series enunciativas afines a nuestra cuestión.

Consideramos que es saludable señalar que el territorio del arte resiste a cualquier clase de confirmación y de afirmaciones universales porque de lo contrario perdemos la comprensión acerca de la dinámica del mundo del arte, no obstante, podemos decir que estudiando la producción artística de nuestro medio local a finales del siglo pasado podemos observar algunas insistencias en la discursividad que se encuentran en los textos que seleccionamos de la conversación con los artistas mencionados.

Primero, que algunos de los artistas locales pugnaron las significaciones existentes, tanto sobre la función social del arte, el relato de la Historia del Arte Nacional (y su construcción ideológica), el modo de habitar los espacios públicos (cuestionando la privatización del espacio público) y sobre el sentido de la memoria histórica local y de la identidad nacional (qué es ser uruguayo, y entonces, qué es ser artista uruguayo) remarcando las dimensiones ética y política del arte.

Segundo, que algunos artistas posicionaron su obra como alternativa a lo que se consideraba arte oficial; para ello generaron una prédica partiendo de un posicionamiento singular (el del artista en su radical diferencia con los demás) que aspiraba como logro generar un lugar de enunciación de corte universalista y nacionalista, que representara el mejor para todos.

Tercero, que el cuestionamiento del artista era vehiculizado mediante el emplazamiento de sus obras en los circuitos oficiales y también en lugares públicos. En el segundo caso, se intentó participar en la experiencia urbana, dialogar con el transeúnte, con la condición de quedar casi por fuera de los marcos institucionales de la tradición del arte (museos, galerías, exposiciones, etc.) o por lo menos, alejarse lo más posible de ella y ubicarse en sus bordes. Esto es: expandir la “zona de arte”, del centro a la periferia, del espacio del arte al espacio de la calle, ambos públicos pero con diferentes grados de apertura para la instalación de la obra del artista.

Fragmentos de textos

Nuestra tarea de estudiar la tematización sobre la libertad de pensamiento ligada al arte, en artistas locales de finales del siglo pasado, tiene la particularidad de no detentar un sujeto equivalente a un individuo: a una voluntad y una moral sino el de buscar un orden discursivo del arte (no como territorio homogéneo, delimitado, positivo, sino como posibilidades estéticas en un mundo estetizado). En esta clave, ciertas apuestas del pensamiento foucaultiano nos son de utilidad para nuestro estudio: en particular, la noción de monumento y de discurso.

Por un lado, la noción de monumento atribuida a los documentos (Foucault, 2010) implica poder operar sobre la superficie de los textos sin buscar un supuesto significado subyacente a su materialidad; porque estos tendrán sentido a partir de su exterioridad, y no a partir de una lógica interna de sus enunciados.

Por el otro, el discurso es un campo de existencia anónimo donde el sujeto constitutivo, sustancial, metafísico desaparece del foco de atención del investigador. En este sentido, nos detendremos en el orden discursivo (Foucault, 2011), es decir, sobre qué se puede hablar, cuáles discursos circulan y cuáles se excluyen, cuáles son válidos, quiénes los hacen circular y a través de qué canales. En este sentido, traemos algunos puntos sobresalientes de la conversación con los artistas y del estudio realizado.

Las posiciones

Ricardo Lanzarini

El primer ejemplo de posición discursiva que tomamos es la propuesta de intervención del artista Ricardo Lanzarini al monumento ecuestre de Aparicio Saravia (en el cruce de las calles Millán y Luis A. de Herrera) en 1996. Se trató de la instalación de unos huesos de caballo en las patas del caballo de bronce y un *graffitti* en dos de las caras del basamento, que como el refrán decía: la patria se hizo a lomo de caballo, agregando que, como caballos, son “cagadores” y huelen a podrido. En aquel momento de gran crisis económica, había comenzado la presidencia de J. M. Sanguinetti (Partido Colorado) y culminado el período de L. A. Lacalle (Partido Nacional o Blanco).

Lo que ocurrió en el mismo momento en que el artista y sus ayudantes terminaban su instalación, es que llegó la policía, los detuvieron y fueron procesados por el daño infligido al monumento, y en el juicio se discutió el grado de lesión producida sobre la materialidad de la obra, que formaba parte del patrimonio nacional.

El diario La República, en la Sección Sociedad (páginas 12 y 13) del 9 de julio del mismo año, resalta: “El arte del delito”, y en negrita: “(...) Todo parece indicar que para la Justicia uruguaya, la creación de Lanzarini no es arte sino delito”. Allí se cuenta toda la peripecia del artista y se pone

en cuestión al artista al infringir las normas del espacio público para la producción de obra, en tanto que si no fuera un artista, ese mismo acto hubiera sido catalogado como vandalismo.

Lanzarini dice al respecto:

Cuando regresé de Europa, realmente me encontré con una situación de deterioro social, que me pareció super agravada (...) dije: quiero venir a trabajar a Uruguay, a tratar de extender y profundizar en mi espacio y ver cómo entenderlo, por ejemplo, la propuesta del monumento a Aparicio Saravia. Fue una extensión del espacio, es decir, de un espacio burocratizado y que también me pertenece. Como pienso en la medida del monumento, que más lugar (o espacio), que lo político puntual, era un poco decir: ¿este monumento cuánto mide? Yo al poner algo, daba una medida y la gente decía: ¡No! Y la burocracia decía en forma general: esto me pertenece porque es una figura para todos y yo respondía que para mí no lo es. ¿Por qué yo tengo que reverenciar [al monumento] cada vez que paso? Esto generaba un espacio de discusión que extendía los límites de este espacio (...) la transgresión entendida como un espacio que comprende el límite por donde va a funcionar, y conociéndolo tratar de extenderlo (...) Fue estar cuestionando la época de la corrupción blanca⁵, fundamentalmente. Muy fracturado de bronca por ese tema, dije voy a hacer una intervención, donde, tomara una frase histórica: a lomos de caballos criollo se hizo la patria; y del otro lado: los caballos de la patria, como buenos caballos cagadores tienen olor a podrido; puse cuatro huesos y me llevaron “en cana”⁶. Le puse unos huesos gigantes de caballo que colgaban de las patas de bronce apoyadas, era como una especie de dialéctica de la corrupción, el bronce corrompido. Y de la pata que estaba en alto no; se generaba un espacio de alternativa de esperanza. Pero por sobre todo medir el monumento como medir la democracia arquitectónica, ¿por qué yo tengo que respetar algo que no me respeta? Porque ese espacio estaba sumamente burocratizado, como expresión de totalidad, esa famosa definición de un espacio de todos, yo me planteaba un espacio donde se podía cuestionar eso que se estaba viendo y cuestionar momentáneamente lo que fuere (...) como buscando una reflexión que llegó al límite (...) Me suponía que podía pasar eso pero al mismo tiempo, el trabajar en un espacio que era protegido de un museo una galería, lo que fuere, como en unos debates decía Ramón Díaz⁷: - hágalo dentro de un museo que ahí está bien. Si lo hace afuera está mal, claro ¿Para qué lo hizo ahí afuera, no que complica? (...) pero que pasa: llegó hasta la Suprema Corte de Justicia, al supremo tribunal, y ahí es muy interesante, porque ellos lo analizan del punto de vista estético al monumento. Dicen: Guillot⁸ dijo que Lanzarini puso su manera particular de generar un espacio artístico, no dañó, interrumpió el espacio estético; pero un monumento no es solamente la estética del monumento, también hay una materialidad y no la dañó, y su espacio simbólico se podría referenciar, distinto si fuera un cuadro, dice Guillot. (R. Lanzarini, comunicación personal, 2003).

“Medir la democracia arquitectónica” es una metáfora que no nos pasa por alto: supone la posibilidad de una singularidad, la del artista, de establecer medidas a un régimen político en el modo de habitar. Entonces: ¿Cómo puede generar medidas desde su singularidad?

Lo que enfrenta este discurso, en concreto, es la acción policial que muestra crudamente el sentido de las normas jurídicas en el campo social que afecta al arte. ¿El arte se vuelve objeto jurídico si opera fuera del territorio del arte? Los alcances de esta premisa para nuestra cuestión nos muestran una discordancia entre la libertad del artista para un obrar meditado y las condiciones sociales (en la *polis*) para la implementación del obrar.

Mario D'Angelo

Y el segundo ejemplo de posición discursiva, es la propuesta de instalación del artista Mario D'Angelo, llamada Ausencias y Presencias, en particular la número VI que se realizó en

⁵Hace mención al Partido Nacional, o los blancos (aludiendo al color de la divisa tradicional).

⁶En lunfardo significa que fue preso.

⁷Político uruguayo liberal, economista.

⁸Alude al Sr. Gervasio Guillot, magistrado uruguayo y Ministro de la Suprema Corte de Justicia entre 1998 y 2003.

el Museo de Blanes en el año 2002, que forma parte de un proceso artístico que se ubica en la década del noventa y los primeros años de este siglo. La temática que las recorrió fue la relación del arte y del poder, el discurso de la Historia Nacional y su construcción icónica, con la que generó una crítica hacia el estatuto de verdad de la narrativa de este tipo de historias. La instalación en el Museo de Blanes, también llamada “El ojo del poder”, es descrita por el periodista cultural Alfredo Torres de la siguiente manera:

La propuesta intervenía prácticamente todo el Museo. Mario D’Angelo volvía a proyectar toda la intervención partiendo de un documento gráfico buscado en el Museo Histórico Nacional y de la consecuente investigación histórica. La fotografía registraba el momento posterior al atentado que el dictador Máximo Santos sufriese en 1886 cuando llegaba al Teatro Cibils para presenciar la ópera “La Gioconda”, de Ponchielli. Cuando el dictador entra al hall y comienza a prodigar saludos se le acerca el joven teniente Gregorio Ortiz y le dispara un balazo en pleno rostro. La foto registra a un protagonista incrédulo, desolado, incapaz de aceptar el arduo trance. Mario D’Angelo centra su interés en una mirada que mezcla el terror con un residuo de inútil soberbia, asombro interferido por una repentina impotencia. En la sala dedicada a Blanes, una gigantografía de la foto entera, sobre un panel que enfrentaba la gran imagen de “La Revista de 1885”. Una ampliación del ojo enmarcado en un triángulo con las dimensiones del triángulo masónico, Santos era masón, parece que Blanes pudo serlo, aparecía de tanto en tanto sobre las imágenes del célebre pintor. (...) En esas imágenes proyectadas se contemplan ventanas del Palacio Santos, hoy Ministerio de Relaciones Exteriores, donde una ventana-balcón, coronada por un frontón de reminiscencias masónicas se iba desvaneciendo hacia la oscuridad. En una de las salas laterales, un televisor proyectaba constantemente la referida ópera “La Gioconda”. Por otro lado el frontón del desaparecido Teatro Cibils, reiterada alusión al emblema masónico. (2011:3)

El periodista en su descripción resalta el significado masón asociado a la anécdota del atentado político al Presidente Máximo Santos y la pintura que éste le encomendara a Blanes, “el pintor de la patria”. El discurso queda encerrado en el detalle, como contraposición traemos el relato del artista para dar cuenta la operativa del periodista al presentar la obra.

Trabajé la memoria mía y la colectiva. Siempre me pregunté ¿porqué me atrae el pasado de este país, siendo yo hijo de inmigrantes italianos? Pero es un tema que me interesa. Eché raíces y quiero entender en dónde vivo: me importa donde vivo, y también lo que pasa afuera, porque todo está unido. En el Museo Blanes, trabajé con el tema de Santos. Uní a Santos con Blanes. Eso me surgió de una foto, que vi de Santos herido, que había ido al teatro Cibils, que ya no existe más. En la calle Ituzaingó le pegaron un balazo y lo hirieron, lo llevaron a la casa de él y lo curaron: ahí le sacaron una foto. Esa mirada de Santos en ese momento de dolor, de un tipo que tenía tanto poder, que admiraba a Napoleón III, y le gustaba vestirse como él, vivía en la cosa que es el Ministerio de Relaciones Exteriores, una cosa impresionante lujosísima, que además tenía su quinta (...) Yo tomé la Sala de Exposiciones del Blanes vacía y por medio de fotocopias proyecté el frontispicio del teatro(...) Lo uní con el triángulo de la masonería, en ese momento, fines del siglo XIX la masonería tenía mucho poder, Blanes era masón, y Santos era masón y católico y en ese momento había una lucha entre la masonería y la iglesia. (M. D’Angelo, comunicación personal, 2003).

Así, en esta confrontación de discursos, podemos vislumbrar la operativa del periodista, que arma una narrativa que deja de lado las singularidades del artista, de las condiciones políticas, sociales, culturales en que se tejió la obra, incluso, sus estrategias para ubicarse en el lugar de artista. Esta operativa, presenta al artista como un investigador neutral, que utiliza sus repertorios poéticos para la producción de información.

Pero en este discurso hay una problematización que se recuesta sobre una cuestión existencial, que luego en otra conversación desarrolla:

Durante la dictadura yo trabajaba en Facultad de Odontología, fui expulsado por pertenecer al Partido Comunista. Fui al Club de Grabado, en el cual estuve dos años con Nelbia Romero⁹, haciendo xilografía. Esa es mi única formación, (...) Yo pienso que lo mío viene desde mi infancia: mi padre trabajaba en el SODRE¹⁰, yo tengo 66 años, mis padres desde niño me llevaban al SODRE, yo estaba metido en ese mundo que para mí era de una magia impresionante, ver ballet, teatro, cine. (...) Yo de niño con mi hermana jugaba y hacía altares porque (...) vivía a una cuadra de la cárcel de mujeres, yo tenía ahí 5 años y me pasaba dentro de la cárcel con las presas y las monjas y me hicieron monaguillo y todo. De la Iglesia Católica lo que yo rescato, es toda la ritualidad que tenía: desde el olor a incienso, a las flores, los colores; cada mes tenía un color, cada mes armaban como unos altares, el de María, de San José y armaban todas unas escenografías con flores; donde yo me sentía fascinado por todo eso (...) Bueno, entonces me siento más bien como autodidacta, y en lo que hago no me guío por modas o por tal corriente (...) Hay cuatro temas que a mí me interesaron mucho, que son: lo político, lo sexual, lo social y lo físico. Lo físico, el ser diferente, diferente por dos lados, una porque tengo una enfermedad que se llama *ictiosis* (...) me descamo mucho. Yo nunca pude usar pantalones cortos, no me dejaban usar mangas cortas, siempre manga larga, de niño, que yo no era consciente de lo que tenía, que era distinto, mis padres me obligaban a ocultar, tapar. Viví una vida muy interior, muy hacia adentro, pero muy de observar. Y bueno, también soy diferente en mi opción sexual, yo soy homosexual, a los 5 años me di cuenta de mi homosexualidad, la tuve que reprimir mucho, nunca quise encerrarme en un *ghetto*. Yo tengo pocos amigos homosexuales, y muchos heterosexuales. Porque yo no me quiero meter en un *ghetto*, yo quiero vivir en un mundo en el cual quiero que me acepten como yo acepto a los otros, trato de aceptar y de entenderlos (...) Bueno (...) tuve una experiencia muy embombada, un amigo que era músico, yo estudié música en la Municipal, el fagot, que me quería mucho, yo se lo conté y él me llevó a un prostíbulo y fue de terror. Espantoso, lo más traumático: fue como si me hubieran dado una anestesia en el pene, fue jodido, y bueno, cuando mi padre decía: ¿tenés novia? Se lo dije: mirá papá yo soy homosexual, y empezó a llorar, pero bueno, tá. Y mi madre, los padres influyen, dijo: yo a mis hijos lo adoro; de mi hijo no me digan nada. Vos dirás, ¿qué tiene que ver todo esto con el arte? pero bueno, yo lo volqué con los años, todo esto, con el arte (...) es en mis obras: volqué, lo religioso, lo sexual, lo político y lo físico (...) yo no sé pintar, no se dibujar (...) Pero a mí me atrae el espacio y los objetos. Los objetos y el espacio a mí me hace entrar como en un orgasmo, yo pierdo la cabeza (...) Amor y muerte, está unido, y bueno, ese es un tema que a mí me fascina y esos temas los toco. Yo aplico en las obras lo que observo, lo que sucede en el momento, investigo, estoy tratando de investigar el pasado, como nos han mentido, como el poder nos mintió y me estoy metiendo en vidas de gente que fue importante en la historia o en el momento de actuar. Los 80 fue el momento que vino la democracia, ahí me dediqué más a lo político, a la militancia. Y bueno, yo podía haberme jubilado como destituido, me podría haberme jubilado con el cien por ciento, pero no lo hice. Y ahora me jubilo con cinco mil y pocos pesos. Eso es lo que cobra un cargo de jefe. Una experiencia que me marcó muchísimo fue cuando vino la dictadura. Yo estuve en tres lugares de poder: en la Iglesia, diez años de pupilo, el poder religioso. Después, como yo tocaba el fagot, para tocar en una orquesta, o sea Banda Municipal o en el SODRE, el músico necesita tocar en un conjunto, vos solo no: a no ser que seas solista. Pero lo que había eran las bandas militares y ahí estuve cinco años en la Metropolitana. Ahí conocí el poder militar. Después me metí en el Partido Comunista, y ahí conocí el poder del Partido Comunista. Bueno, cuando vino la dictadura, como yo siempre fui muy discreto, muy callado, muy introvertido, la secretaria del seccional universitario, me llamó para actuar en la clandestinidad. Yo le dije que no, que yo de por sí tenía mis principios. Yo hice todo un proceso, fui buscando: el hombre nuevo, la mujer nueva, la sociedad nueva y empecé por la Iglesia. Lo militar fue una necesidad, después el Partido Socialista, luego el Partido Comunista. Sufrí una decepción, porque el Partido Comunista es un partido totalmente machista, es piramidal, no se discute nada. Yo le dije que no era un tipo violento, (...) y le dije, te voy a decir otra cosa: yo soy homosexual. Y justo, en ese momento había salido en la prensa un arquitecto que tenía una galería en la Ciudad Vieja. Que en este momento no me acuerdo su nombre, que vivía con su compañero y lo llevaban preso y pusieron "homosexual comunista". Cuando vino la democracia, me reintegré, y en el momento de la dictadura entró una muchacha que era escribana, que se enamoró de mí. En ese momento el Partido hacía mucha propaganda para afiliar gente, así, no discriminaba nada, entraba gente a lo bobo. A uno, que la quería afiliar, ella le dijo: yo soy una mujer muy conservadora, dicen que el partido es muy promiscuo, y yo no. El tipo le dijo, vos estas muy equivocada, nosotros echamos del partido a D'Angelo por ser homosexual. La muchacha quedó "shockeada", se lo contó a una amiga, y esa me lo contó a mí: ese día me sentí libre (M. D'Angelo, comunicación personal, 2003).

⁹Artista uruguaya nacida en Durazno (1938-2015).

¹⁰Alude al Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE).

En suma, y por contraposición al discurso del periodismo en arte, podríamos preguntarnos si la operativa del artista que trata de desmitificar las figuras históricas, no se trata de un modo de poner en juego el libre pensar en la trama discursiva persistente del Estado Nación y la producción de una historia nacional. Una operativa que está inmersa en el mundo de la vida, generando una reflexión que no solo abarca la crítica sino que también abre al autoconocimiento en la dinámica existencial, sopesando la fuerza de lo deseante, las afiliaciones institucionales, los vínculos afectivos, el mundo del trabajo y de las relaciones sociales. Este decir nos muestra las restricciones en los círculos dogmáticos de la religión, del partido político y del ejército a través de la puesta en obra de sus reflexiones.

Reflexiones

La indagación en el discurso del artista nos ubica en el campo de dispersiones, de tematizaciones posibles que son imposibles de sintetizar, de englobar, de simplificar.

Por una parte, hemos transitado por las miradas de dos artistas que nos llevan a diferentes posiciones discursivas: una sitúa la práctica en la esfera de lo política (en la *polis*) mientras que el segundo amplía los alcances del anterior al integrar la esfera de la existencia. Pero ambos operan por fuera de un discurso formal del arte, colocando el énfasis en la relación del arte y la vida y en el sentido vital del pensar sin dogmas. Si bien el segundo en particular, nos sitúa en el entresijo del arte y la vida, configurando una plataforma personal, de carácter existencial, que da cuenta de esta imbricación atravesada por el deseo y la imposibilidad del encierro del obrar del artista en categorías.

Por otra parte, podríamos considerar estas posiciones como efectos del discurso moderno, con las alteraciones propias de la configuración cultural de la actualidad, donde toma relevancia la problemática de la consistencia de los regímenes democráticos en las sociedades capitalistas con respecto a la representación, la relación del mercado global con el local y su incidencia en el habitar.

Lo llamativo es que la segunda de las posiciones, opera como un plegado sobre el propio orden moderno, tratando de discernir la situación del artista en el estado espiritual de la cultura para generar algún punto de fuga, a través de la producción de arte, tratando de algún modo de mostrar la captura de lo imaginario y así abrir una brecha posible.

Estas dos posiciones no consolidan una tipología, sino que nos ubica en el orden del discurso del arte frente a nuestra cuestión; que llevan consigo una reflexión acerca de lo que el artista puede hacer y de los límites que se le impone a su producción en tensión con ciertos imaginarios que circulan: el de la relación pacífica entre las prácticas del arte y la libertad para la realización; y el de cierto meditar del artista en libertad que lleva a un obrar franco, sin restricciones.

Es claro que no arribaremos a una conclusión ni a categorías indiscutibles, a lo sumo aportamos un muy breve repertorio de decires sobre la producción artística, que nos ubican frente a la cuestión de la libertad de pensamiento en el contexto local. Por lo que alentamos a los investigadores del arte a explorar este territorio con sus marcos de referencias y herramientas y a echar luz sobre esta cuestión indispensable para comprender el estado espiritual de nuestra cultura.

Para finalizar, consideramos que la cuestión de la libertad de pensamiento sólo se hace presente en la dimensión existencial de la producción artística jugada en la conversación con el artista por lo que la enseñanza artística universitaria exige continuamente revisar los modos en que situamos las prácticas artísticas en el aula, para no encerrarlas en categorías formales y, con ello, perder las consideraciones sobre la cuestión de la libertad que nos proporciona el discurso del arte, menoscabando el horizonte de sentido del vivir en democracia.

Referencias bibliográficas

- Cassirer, E. (1971) **Filosofía de las formas simbólicas**. V.2. México: F.C.E.
- Cauquelin, A. (2012) **Las teorías del arte**. Bs. As.:Adriana Hidalgo editora.
- Deleuze, G. (1987) **Foucault**. Bs. As.: Paidós.
- Deleuze, G. (2015) **La subjetivación**. Curso sobre Foucault. Tomo III. Bs. As.: Cactus.
- Foucault, M. (1980) **Microfísica del poder**. Madrid: La piqueta.
- Foucault, M. (1998). **Historia de la Sexualidad** (V.2). Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). **Las palabras y las cosas**. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010). **Arqueología del saber**. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2011). **El orden del discurso**. Barcelona: Tusquets.
- Mayos, G. (2003). **Ilustración y Romanticismo: Introducción a la polémica entre Kant y Herder**. Barcelona: Herder.
- Menna, F. (2006). **El Proyecto moderno del arte**. Bs. As.: Fundación Federico Klemm.
- Pastorino, M. (2016) **A la huella de Giordano Bruno. Una arqueología del arte contemporáneo en las prácticas docentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1985-1993)**. Mdeo: CSIC. Biblioteca Plural.
- Torres, A. (2011) “La (casi) ausencia de personajes históricos en las artes visuales contemporáneas uruguayas, o Blanes y Zanelli recargados”. En: **1811-2011** (Bicentenario) MEC, Uruguay. <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/la-casi-ausencia-de-personajes-hist%C3%B3ricos-en-las-artes-visuales-contempor%C3%A1neas-uruguayas-o-b>. (Acceso: 9 de febrero, 2017).

- Vattimo, G. (1996) **El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.** Barcelona: Gedisa.
- Veiga Netto, A. (2011) **Foucault e a Educação.** Belo Horizonte, Autentica Ed.
- Wunenburger, J. J. (2005). **La vida de las imágenes.** Bs.As.: Jorge Baudino. U.Nal. Gral. San Martín.
- Zamora, F. (2007). **Filosofía de la imagen.** Lenguaje, imagen y representación. México: UNAM.