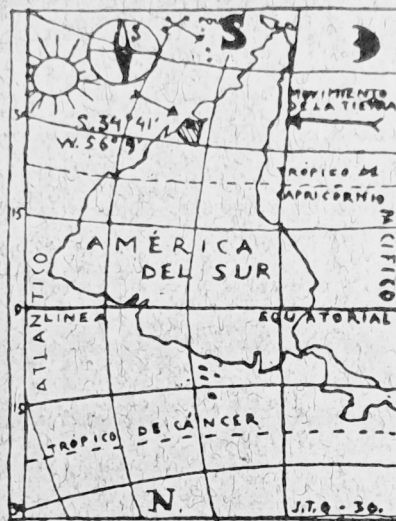


MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN MANUEL BLANES



## Arte Latinoamericano Actual

exposición  
coloquio

Noviembre de 1993  
Montevideo - Uruguay

La División Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo organizó el Primer Salón de Artistas Invitados Latinoamericanos con el ánimo de contribuir a un intercambio periódico entre el público uruguayo y artistas o analistas del Continente.

La exhibición se acompañó de un coloquio realizado los días 18 y 19 de noviembre de 1993, y tuvo por objeto buscar un clima de reflexión y debate mediante la participación de artistas, críticos y público local, en torno a diversos tópicos del arte actual en América Latina.

Dadas las condiciones físicas del Museo, se optó por exponer obras de un grupo de artistas no mayor de cuatro, para lo cual se confeccionó una lista más amplia que luego se ajustó en función de las posibilidades e inconvenientes que cada uno presentó a los términos de la convocatoria. En esa etapa se recibió el decisivo apoyo del crítico y ensayista cubano Gerardo Mosquera facilitando contactos, asesorando y alentando el proyecto.

Los criterios seguidos para la elección de los artistas participantes podrían resumirse en dos condiciones muy generales. En primer término, que pudieran realizar instalaciones y presentaran experiencia en ese terreno, sobre todo porque esa morfología les permitiría formular sus propuestas en el propio Museo, sin necesidad de la costosa y compleja gestión que significa el traslado aéreo de las obras.

En segundo término que, de acuerdo a sus antecedentes, pusieran de manifiesto en su obra una actitud indagatoria y de apropiación crítica, llevada a cabo desde la circunstancia latinoamericana.

Estas condiciones no significaron privilegiar un “arte pobre” o un “arte social” en términos programáticos y voluntaristas, sino atender la producción de aquéllos artistas que, fuera del Uruguay, estuvieran propiciando una elaboración simbólica de diversas estéticas y de diversas miradas sobre el arte mismo, sobre la ciencia, la ecología, los oficios, la marginalidad o la locura, desde contextos culturales específicos del Continente.

El resultado refleja, en cierta medida, aquélla intención de diversificar todo lo posible las propuestas, dentro del reducido número de expositores con que era posible contar.

La multiplicidad de recursos aparece como un aspecto común tanto en las obras que ponen de manifiesto con pulcritud su sofisticado simbolismo, como en aquéllas que operan con un expresionismo lúdico e irónico.

Víctor Grippo elige la papa porque se trata de un elemento de origen y de uso netamente americanos; pero, además, porque a través de él puede poner de manifiesto relaciones entre la idea de la vida, la

corriente eléctrica, y la propia expansión de la conciencia humana interpretando el mundo (“La ciencia contiene belleza - dice Grippo- y una mirada atenta puede descubrir la belleza de una ley y aún la belleza de un experimento,....mientras que, a su vez, el arte contiene a su modo una ley natural”).

La peculiaridad del objeto utilizado es una preocupación, también, de María Fernanda Cardoso cuando recurre al maíz, elemento cultural relevante en la historia de los pueblos indoamericanos. Cardoso desmonta conceptualmente esa tradición, mostrando cómo una refinada voluntad formal es capaz de transformar la percepción del maíz y, con ella, aumentar la complejidad de sus significados.

Gustavo Nakle emite, por su parte, una opinión irónica sobre su propia condición de uruguayo desde un sitio cultural inclusivista y presentista, “antropofágico” por excelencia, como es el sur de Brasil. Su idea original de trabajar con la “momia uruguaya” se concretó, en el trascurso del montaje, en la realización de una emblemática “bolsa de agua caliente”, símbolo del confort individual y del culto a la medianía colectiva. Es decir, el mito de la seguridad social convertido no ya sólo en aspiración, sino en una suerte de condena del imaginario nacional.

Por otro lado, el arte de Gonzalo Díaz asume muchos recursos propios del conceptual latinoamericano, vertebrándolos en un pensamiento complejo, analítico; pero también cargado de sutilezas poéticas. En este caso, su obra propone una relectura del propio Museo como lugar, como enclave arquitectónico, histórico y cultural. Este edificio, destinado a museo hace más de sesenta años, fue construido en 1870 y contó, entre sus varios propietarios, a una mujer que debió ser confinada en el altillo o “mirador”, por padecer desequilibrios mentales. Este hecho sirvió, a Gonzalo Díaz, para vincular la “casa de la loca” con la “casa del arte”; la teología con la censura social a través de los pecados capitales, y el arte con la locura mediante un Vía Crucis ascendente, que abre una comunicación inesperada entre distintos espacios y niveles arquitectónicos del edificio.

El cruce de estos cuatro artistas en las salas del Museo Blanes tiene ciertos aspectos premeditados pero también es, en buena medida, inevitablemente resultado del azar. Su selección no encierra ninguna opción reduccionista respecto a lo que es la compleja y variada realidad del arte latinoamericano actual. A pesar de su relativa arbitrariedad, este guión museístico es fiel a la idea de reunir en una escena particular un conjunto posible de propuestas artísticas y de opiniones teóricas, capaces de impulsar cierto intercambio cultural - colectivo y constructivo - de carácter regional.

## Equipo de realización del evento

*Dirección Servicio de Museos (IMM)*

**Nidia Di Giorgio**

*Administración financiera (División Cultura)*

**Sara Cestari**

*Dirección del Servicio Administrativo (Museo Blanes)*

**Susana García**

*Secretaría (Museo Blanes)*

**Graciela Moreira**

**Alicia Grassi**

*Prensa y gestión de relaciones públicas (Asociación de Amigos)*

**Pilar Pérez**

*Utilería y montaje (Museo Blanes)*

**José Erman**

**Nahir González**

**Ricardo Lanzarini**

**Arturo Matheu**

**Domingo Miranda**

**Víctor Sánchez**

**Danubio Soler**

*Instalación lumínica (Museo Blanes)*

**Fernando Saccone**

*Gestión de apoyo*

**Asociación de Amigos Museo Blanes**

*Proyecto y Curaduría*

**Gabriel Peluffo Linari**

## GONZALO DIAZ

### Instalación “El Jardín del Artista”.

Roberto Merino

La intervención de los recintos de exhibición del arte, según lo presenciamos habitualmente, suele corresponder a un gesto de extremo cansancio académico, que en su sofocación es incapaz de descubrir otra cosa que su libretto ideológico, obligando a los espectadores al consabido e imperdonable aburrimiento de enfrentarse a murallas, puertas y ventanas desprovistas de cualquier interés que no fuera el de su albañilería.

La sensación de inmanencia o de vértigo -por decirlo así, la creciente inquietud- que produce aún a la distancia la instalación montevideana de Gonzalo Díaz, llamada “El Jardín del Artista”, refuta felizmente ese cansancio, y nos permite develar un misterio doloroso. Gonzalo Díaz viajó por primera vez a Montevideo el 27 de octubre de 1993, invitado a participar en la exposición y coloquio “Inclusiones : Arte Latinoamericano Actual”. Ese fue, en todo caso, un viaje preliminar, destinado al examen del lugar y de las condiciones de trabajo para una instalación que, en ese momento, no estaba definida en lo absoluto.

Una villa italiana de esplendente decrepitud alberga al Museo Juan Manuel Blanes. Es fácil imaginar sus herrajes, sus columnas, escalinatas y balaustradas, y en el mármol de estuco de sus zócalos, “la pátina de Montevideo”. La rodea una vieja y cadenciosa quinta con palmeras, acacias, araucarias y eucaliptus, transformada hoy en parque público. En el plano de la ciudad, se la puede ubicar próxima al arroyo del Miguelete, y para los taxistas forma parte obligada de



cualquier iniciativa turística. Es costumbre del lugar, además, que muchos recién casados cumplan ahí el rito de su primera foto: con el telón de fondo de esa mansión ajena -en suma, con el marmóreo decorado de un sueño ajeno y remoto- se dejan flechar por la luz de la posteridad.

En cierta “Biografía de una vieja quinta montevideana”, el investigador uruguayo Alfredo Castellanos describe la historia detallada, casi hiperrealista del predio actualmente conocido como El Jardín de los Artistas. Por ella sabemos que los primeros dueños de la propiedad fueron canarios avecindados en tiempos de la fundación de la ciudad; que alguna vez fue campamento de gauchos victo-

riosos y que sus árboles cobijaron fogatas patriotas; que en los años posteriores el huerto fue abandonado “cubriéndose silenciosamente de un cendal de hierbas y malezas que sólo dejaban ver al transeúnte la empecinada fábrica de su vieja casona desportillada”; que durante la invasión lusobrasileña el lugar fue ocupado por tropas portuguesas y luego vendido a “algún paniaguado del régimen intruso”; que fue nuevamente abandonado y convertido en erial; que en la segunda mitad del siglo diecinueve pasó por muchas manos y que, finalmente, en 1867, fue comprado por el cónsul del rey de Cerdeña, Juan Bautista Raffo.

Fue este hombre hospitalario quien hizo diseñar el parque y levantar la villa italiana que actualmente sobrevive en forma de museo. Esas ocho hectáreas de suelo sudamericano fueron, al parecer, su paraíso

recobrado, y en su biografía no figuran otros hechos destacables como no sean su entera dedicación a la filantropía y una oscura acusación de asesinato, de la que fue tempranamente absuelto.

En los años siguientes a la muerte de Juan Bautista Raffo se sucedieron la peste, las inundaciones y las obras públicas. El entorno se convirtió en paseo de moda y la quinta dejó inopinadamente de llamarse “Quinta de Raffo” para dejar sitio a otros nombres menos conspicuos. La historia balzaciana del predio - aún en su forma de triste fotocopia- conmueve nuestra metafísica doméstica. Entendemos ahí que ningún abandono puede ser definitivo, pero que ningún optimismo agrícola lo aventaja. Se nos hace casi visible -por decirlo ampulosamente- el remolino en que el espacio y el tiempo se aventan mutuamente desde siempre. Los años baldíos, los años fértiles, la pudrición de las hojas, las extrañas perturbaciones del mármol, los signos de la guerra y la paz de los jardines y de las perspectivas profundas, todo subsiste para nosotros, sofocando, en una sola y brumosa imagen actual.

Hacia el fin del siglo pasado se abona, además, la tragedia: el terreno y la casa son comprados por doña Clara Zúñiga de Zuviría, cuyo propósito central era huir del cólera, la viruela y la fiebre amarilla, que se enseñoreaban en el centro de la ciudad. La ilustre mujer, que vivía separada de su esposo, “comenzó a dar inequívocas muestras de desequilibrio mental, lo que habría de aparejarle un doloroso juicio de incapacidad invocado por su cónyuge a mediados de 1885”.

“La infeliz señora -prosigue Castellanos- vióse dominada por terribles alucinaciones y atroces delirios que la arrastraron a cometer graves desórdenes que bien pronto fueron el comentario cotidiano - con más frecuencia malevolente que compasivo- de la alta sociedad montevideana de entonces”. En una de estas ocasiones, los relámpagos de una tormenta nocturna le mostraron la espectral evidencia de unos hombres emboscados en las inmediaciones de la casa. En medio de los vientos huracanados y de los truenos, la mujer, escarnejada por sus visiones, montó en un carruaje llevándose a sus hijos y salió desfavorida, “cual moderna Medea”, dispuesta a no volver jamás a la finca.

Volvió, sin embargo, años después, cuando la familia había logrado su interdicción y cuando la quinta pasaba por un nuevo período de ruina. De las obras de reparación realizadas entonces data la habita-

ción aislada de la azotea, que fue construída para la melancólica reclusión de doña Clara. “El Mirador” llama Castellanos a este recinto, y se imagina a la mujer ensimismada y silenciosa contemplando los “bellos atardeceres del Miguelete”.

Suponemos que este toque de belleza bucólica es -en este caso- más bien parte de la retórica del cronista. La situación en sí misma es oprobiosa. Es el punto medular de la historia y de la instalación de Gonzalo Díaz, “El Jardín del Artista”.

En esta obra, Gonzalo Díaz trabaja fundamentalmente con la luz. Su instalación considera varios modos de intervención lumínica sobre el viejo recinto de la Avenida Pedro Millán.

Primero que nada (si uno se imagina como el observador que se aproxima a la villa por el sendero principal del jardín) se hace notoria -en la medida que aumenta la oscuridad nocturna- una enumeración de los siete pecados capitales adosada a las seis esculturas vagamente alegóricas que adornan el frontispicio de la embalaustrada azotea. Cada una de estas palabras - IRA, PEREZA, ENVIDIA, GULA, SOBERBIA, AVARICIA - está escrita en neón azul, y cada una de las estatuas, iluminadas desde abajo por un foco incandescente. En el espacio central, donde no hay esculturas, quedó dispuesto el pecado central, la LUJURIA.

La instalación se prolonga en el interior del museo. En una de las salas, dos proyectoras exhiben un set de diapositivas con tomas diversas del parque. Y la escalera lateral, que conduce al attillo de doña Clara (actual taller de restauradores) y a la azotea, aparece iluminada por las catorce estaciones de un “vía crucis” constituido por una secuencia de módulos. Cada módulo consta de una reproducción fotográfica del desierto, enmarcada e iluminada por una pequeña lámpara anexa.

El orden o recorrido, en este caso, está dado por algunos elementos dispuestos secuencialmente. Las repisas que soportan vasos de agua a medio llenar (instaladas al costado de cada uno de los cuadros) conforman un desplazamiento invariable en relación a las frases letánicas impresas bajo el vidrio que encierra y aísla cada una de las fotografías del desierto. Si bien la disposición de las frases se aproxima al palíndromo, al ser reversible el orden de su lectura, otra secuencia (de números romanos fundidos en bronce) sugiere un sentido ascendente en el emplazamiento del conjunto: el sentido preponderante de una escala construída no para el tránsito sino para

ejercer una reclusión.

Me dicen que fue Henry James quien comentó -a propósito de "Las Flores del Mal"- que si esp era el mal, el bien debía radicar en un pastel de frutillas. James probablemente se aproximó más que nadie al aspecto ominoso o amenazador de las cosas. Eso está claro en narraciones como *Otra vuelta de tuerca* o *El rincón pintoresco*, donde los equívocos temores humanos refractan la estampa de los muertos en el telón de la conciencia. La sensibilidad de Baudelaire, en cambio, parecía mejor orientada hacia la sensibilidad del mobiliario. Lo único que Borges celebró de Tagore, según recuerdo, fue su respuesta tajante a un baudelaireano de Buenos Aires: "I don't like your furniture poet". Edgar Allan Poe, por su parte, el maestro absoluto de Baudelaire, escribió alguna vez sobre las piezas clausuradas. Dijo que esos lugares se clausuraban para expiar las culpas de sus dueños.

En ese sentido, podemos sacar algunas conclusiones certeras respecto a la instalación de Gonzalo Díaz. El trabajo preferencial con la luz la hace nocturna; opera con mayor definición a la "hora del diablo" y, a nuestro entender, su luminosidad flotante es el equivalente aproximado de una aparición. No deja de ser significativo que el evento artístico se haya inaugurado con un candor, con una fiesta nacional de origen africano y animista. Roger Caillois, en "Presencia de los Aparecidos", escribe lo siguiente: "La fiesta vuelve a traer el tiempo de la licencia creadora, el que prende y engendra el orden, la forma y la prohibición.....Del mismo modo, los muertos salen de sus moradas e invaden el mundo de los vivos. Pues durante esta suspensión del orden universal que constituye el cambio de a;o, todas las barreras se derriban y nada impide ya, a los difuntos, que visiten a sus descendientes. En Siam, un personaje infernal abre entonces las puertas del abismo y los muertos vuelven a ascender por tres días hasta la luz del sol.....En Roma, a fechas fijas se levanta la piedra que cierra el *mundus*, orificio del Palatino que se considera la vía de acceso al mundo infernal".

En su versión etimológica, la palabra *fantasma* tiene un significado muy preciso: quiere decir "aparición, imagen, espectáculo" y proviene de la expresión griega *phantázō* ("yo me aparezco"). La instalación de Gonzalo Díaz es la invocación del fantasma y, probablemente, su hallazgo. Se relaciona con sus anteriores trabajos no sólo

por los evidentes aspectos formales (balastradas, arquitectura institucional neoclásica, "vía crucis" etc) sino sobre todo por la presencia de un hecho penitencial sumergido en la oscuridad de los signos. Y en todos los casos se ha tratado de la invocación de los muertos: desde Zulema Morandé -una suicida chilena de comienzos del siglo- hasta los ajusticiados de Lonquén, ola imagen de juventud de la propia abuela del artista.

Yo pienso ahora en la estrecha pero desconocida aleación entre las tormentas y las apariciones. Pienso en doña Clara Zúñiga de Zuviría en un carruaje desbocado en medio del temporal nocturno, y en todas las películas de terror que con mayor o menor terror uno ha visto en su vida, y donde la furia del viento favorece las sombrías actividades de los habitantes de un más allá de utilería. La relación es, de nuevo, sorprendentemente etimológica: nos lo dice Haeckel, en su célebre tomo *Los enigmas del universo*: "En toda la antigüedad se comparó el soplo de la respiración humana al del viento; ambos fueron, en su origen, considerados como idénticos y designados bajo un mismo nombre. *Anemos* y *Psyche* entre los griegos, *anima* y *spiritus* entre los romanos, designaron originariamente el soplo del viento. De ahí los términos han sido aplicados enseguida al aliento del hombre. Más tarde, ese 'soplo viviente' fue identificado con la fuerza vital, alma, o, en un sentido más restringido, como la de su suprema manifestación: 'el espíritu'. De ahí la imaginación derivó enseguida la concepción mística de los espíritus individuales, fantasmas ('spiritus').".

Pero ya es momento de terminar este texto: por restricciones gráficas, por decoro, y porque se han abordado acaso demasiados tópicos en tan reducido espacio. Como conclusión, se puede decir que la instalación de Gonzalo Díaz enciende la luz refleja de un alma en pena: la estela dolorosa de sus recorridos íntimos y la proyección de su mirada en el cautiverio. En este sentido, Díaz trabaja contra el olvido: hace visible la historia. Activa en la profunda oscuridad de la arboleda la luz relampagueante de los neones e ilumina la oscuridad de la sala con la luz fotografiada del paisaje exterior. A través de este arribo a los territorios de lo visible y de lo actual, el crimen pretérito, el dolor nunca consolado o la injusticia camuflada en el tumulto de los años, obtienen una pequeña cuota de expiación.

Santiago de Chile.  
Diciembre de 1993.

".... el viaje de regreso fue absolutamente extraordinario: salimos de Montevideo después de haber esperado dos horas y media sentados adentro del avión por las inclemencias del tiempo. Era una ilusión latinoamericana que Montevideo quedaba "cerca" de Santiago. Pero tuve horas para pensar, escribir y dibujar(.....).

Me quedó dando vuelta una imagen pero no alcancé a formularla estando allá, y creo que es un elemento que cierra y le da un sentido completo al proyecto. Me refiero a lo siguiente: quisiera indicar en el trabajo, mediante una señal objetiva, la relación clásica y teológica entre los pecados capitales y la locura. En el sentido inverso (y privado) de los oscuros mecanismos de producción artística, fue la historia de la locura admirable de la dueña de casa la que me permitió imaginar esa intervención en la fachada (de *su casa*). También la tormenta del día de mi partida me permitió tener alguna noción de la melancólica facilidad para volverse loco o loca en Montevideo. Todo esto me permitió enfocar esa imagen a que me referí: la caja de la escalera de mármol que sube a la azotea y a la pieza de la mujer loca (LA CASA DE LA LOCA y LA CASA DEL ARTE) será el lugar del Vía Crucis: un Vía Crucis ascendente-descendente, como la locura. Además esa escalera conecta arquitectónicamente el interior (donde se desarrolla la función propiamente museística y donde instalaré mis diapositivas) con el exterior del revés de la fachada, la cual, por delante, mostrará los emblemas, los estigmas pecaminosos de toda locura. Pero además, y es lo que más me emociona, ese Vía Crucis (también toda locura es un Vía Crucis) obliga al espectador a subir una escalera, como quien va camino del cielo, y lo obliga a repetir voluntariamente aquello a que se obligaba a la mujer loca, para sustraerla y sustraerse de la sanción social..."

( Trozo de carta enviada por Gonzalo Díaz a Gabriel Peluffo el 1 de noviembre de 1993).



Gonzalo Díaz  
El Jardín del Artista  
Instalación  
Montevideo 1993.

Roberto Merino nació en 1961 en Santiago de Chile, ciudad en la que siempre ha vivido. Estudió en el Instituto Nacional y en el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, donde se graduó con una tesis sobre la obra de Juan Luis Martínez en 1983. En 1987 publicó en forma de libro el poema *Transmigración* (Santiago. Ediciones Archivo). Desde 1987 ha trabajado como editor periodístico en revistas chilenas de actualidad. Sobre la obra de Eugenio Dittborn ha publicado el texto *Nuevos Puentes Levadizos* (Rev. Kappa, Santiago, 1989) y *Signos de viaje* (Conversaciones, en el catálogo MAPA, Londres, 1993). Actualmente prepara un segundo libro de poemas: *Melancolía Artificial*.

*Se terminó de imprimir  
en el mes de marzo de 1995  
en los talleres de Artes Gráficas S.A.  
Rivadavia 2045. Telefax: 28 48 88  
Montevideo - Uruguay*

*Depósito Legal 298.425/95*

*Carátula: Dibujo de Joaquín Torres García, 1935.*