



Desde el año 1975, más de trescientos artistas han pasado por Studio Camnitzer, trabajando en una situación de inmersión en donde se da prioridad al proceso creativo, adaptando las técnicas a la solución de los problemas estéticos.

El campo del grabado en ese sentido es utilizado como una metáfora disciplinaria para estudiar posibilidades que muchas veces se desarrollan en otras áreas. El énfasis del taller está puesto en la depuración del lenguaje artístico. Los profesores que han trabajado en el taller con Luis Camnitzer durante estos años son Liliana Porter (desde su fundación hasta 1979, fue Studio Camnitzer Porter), Swietlan Krackzyna, David Finkbeiner y Carlos Capelán, y los asistentes técnicos fueron Javier Rivera, Alan Wiener, Mario Sagradini, Linda Croxson, Phillip Ward, Jenny Pollack, Viqui Maggio, Joseph Montague, Alicia Roman, Bill Stahl, Celia Allison, Andrea Blanke y Tamara Stuby.

EL GRABADO: UNA COLONIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Luis Camnitzer

Cuando me refiero a una colonia en este contexto aparentemente ajeno a las relaciones político-económicas, quiero usar la palabra muy literalmente. Me estoy refiriendo al grabado como un territorio conquistado por un poder ajeno. Un lugar en donde la identidad fue mutilada por un paulatino olvido. Un territorio en donde los valores fueron cambiando y donde el deseo de la independencia se vuelve, más y más, un rito y un juramento vacío y carente de esperanza. Cuando llegué a Nueva York en 1964, compartí un taller con el pintor argentino Luis Felipe Noé. Noé fue más que un amigo. Fue y es un hermano. Pero como todos los parientes y los casi parientes, también tenía sus aspectos irritantes. Uno de ellos era el que no perdí a oportunidad para refregarme por la cara su opinión de que el grabado es una técnica inferior y secundaria en el arte. A pesar de ser amigos del alma, el comentario me llegó a molestar bastante. A esa altura me veía como un grabador serio--tenía en mi cuenta algunas bienales e incluso premios--y además no aceptaba la posibilidad de subdividir al arte en actividades mayores y menores. Educado en el espíritu de la Bauhaus, muy de moda en el Uruguay de la década del 50, la actividad artística era unitaria. Para mí el asunto era hacer arte y punto.

En ese momento no me daba cuenta de la contradicción que yo estaba cometiendo al definirme como grabador. Pero entonces, Noé tampoco vacilaba en definirse como pintor. Entre ambos yo tenía más razón que él por mi perspectiva generalista. La perspectiva de Noé era particular, agravada por el hecho de que además era un imperialista de la pintura. En el fondo, sin embargo, Noé tenía algo de razón, un poquito que ahora me permite reconocer mis propias fallas--digamos ideológicas--de aquella época. A pesar de mi visión generalista, estaba usando una disciplina técnica para definirme, cosa que conceptualmente es un error. De alguna manera se me había escapado que lo que importaba era que me buscara a mí mismo (con toda la complejidad también anti-individualista que eso comporta) y que el grabado era no más que una de las múltiples herramientas posibles para realizar esa búsqueda. Me estaba auto-definiendo dentro de los límites arbitrarios impuestos por el grabado. La consigna absurda del momento era: Hago grabado, luego existo.

Desde aquella época, mi posición con respecto a ese aspecto y período de mi vida es ambivalente y lleno de indecisiones. Frecuentemente, aún hoy, cuando tengo las manos en la masa, me pregunto: ¿qué está haciendo un tipo tan simpático y admirable como yo ensartado con este montón de técnicas tan mugrientas?. Todavía soy un adicto de las melodías aromáticas que emanan de las tintas y de los solventes. Siempre consideré y considero que las manchas indelebles metidas bajo mis uñas son símbolos exquisitos de un status superior. Me erizo de dolor cuando veo que alguien toma un papel y lo aja en lugar de permitir que adopte su curva catenaria natural. Creo firmemente que todos los grabadores que imprimen sin limpiar correctamente los bordes de las planchas van al infierno para recibir su merecido castigo. Digo todo esto porque lo que emerge claramente es que estoy--como es típico con los grabadores--atrapado dentro de un fundamentalismo técnico.

El grabado es probablemente el mejor ejemplo de una conquista fundamentalista de la técnica por sobre la libertad creativa de hacer arte. La conquista no se logró solamente por medio del dogma--proceso típico de los fundamentalismos--sino también por el uso de la hipocresía, los razonamientos borrosos y las conclusiones frecuente e involuntariamente divertidos. Tenemos por ejemplo que uno se define como grabador a través de la actividad de hacer estampas. Si uno se limitara a grabar sin imprimir resultaría más bien un escultor. Pero al mismo tiempo que la estampación es fundamental, si uno hace monocopias, el gremio se agita. La monocopia es vista como pintura. Entonces, para ser aceptado por la ortodoxia, la misión es la de producir muchas estampas iguales. No importa que en ese proceso se descubra que entintar "a la poupée" o a muñeca, es decir medio pintar la plancha, está permitido. O sea que la intención de lograr muchos ejemplares es más importante que los resultados que, inevitablemente serán solamente parecidos.

Siguiendo el análisis, encontramos que si bien se espera que hagamos muchas copias del mismo taco o plancha, si hacemos demasiadas nos miran con mala cara. Se nos acusa de abandonar el arte para entrar en el comercio, como si hubiera una separación entre ambos. En el extremo opuesto tenemos que si una de las copias está iluminada a mano--o sea, pintada--esa copia será más deseada en el mercado. Aún el grabador más fanático, si se le da a elegir entre una buena copia de un grabado de Rembrandt y una copia redibujada sobre la estampa por el autor, elige esta última para su colección. La verdad es que el contacto con la mano del artista es fundamental en el precio de la obra y quizás eso explique el valor de la pintura y la presencia de una envidia permanente del grabado hacia ella. Una estampa impresa por el artista es más deseable que una impresa por un impresor. Una estampa con la firma en el papel tiene más valor que una que lleva la firma en la plancha. Y para completar esta lista particular de contradicciones, la plancha o taco con la cual se hacen las impresiones, que es la verdadera obra original, tiene un mercado limitado, hay muy pocos coleccionistas de planchas. En cambio se declara como original a cada una de las 50, 100 ó 500 estampas.

Esta última cosa en realidad no me molesta. Es probablemente la única característica esencial--entre comillas--del grabado que me merece respeto. Veo allí el posible foco de resistencia. Es el área y la ideología desde los cuales se podría entablar una lucha por la independencia del grabado--por la abolición del colonialismo--con alguna perspectiva de éxito. Con lo que vuelvo a ubicarme en el grabado, quizás en una forma de regresión.

Pero siguiendo con esa esencia posible del grabado por un rato, quiero subrayar que nunca tuve problemas con las condiciones económicas y técnicas que contribuyeron a definir el grabado originalmente. Son condiciones que aportan cierta claridad. Siempre me sedujo, por ejemplo, la teoría de que la industria del grabado como la conocemos, ha evolucionado como consecuencia de la gran Plaga medieval. Según esa teoría, la reducción de la población disminuyó lo suficiente como para elevar el nivel de vida de los sobrevivientes,

quienes, como consecuencia, quedaron en condiciones de poder usar ropa interior. El resultado de este lujo inesperado fue la creación de un enorme inventario de trapos de deshecho el cual, reciclado, generó la industria del papel. La abundancia de papel, el cual ya de por sí era más económico que la piel de oveja usada para el pergamino, dio una posibilidad de mayor cantidad de estampas y por lo tanto estimuló mayores velocidades en los procesos de estampación. Es aquí donde se empezó a diferenciar la imprenta industrial de la artesanal en un proceso que paradójicamente culminó en el día de hoy en lo que podemos definir como la impresión sin papel. El proceso, que siempre se dedicó a envasar información y a circularla, desembocó en los discos compactos y en la red electrónica del Internet. Incluso la idea tradicional de propiedad terminó seriamente cuestionada y redefinida. Bill Gates cambió radicalmente la idea de lo que significa poseer una obra de arte. Uno ya no es dueño de la obra en sí, sino de los derechos de autor, como ocurriera con las fotografías de Ansel Adams, cuyos derechos Gates adquirió hace poco. Es bastante increíble que en una época en donde la propiedad está pasando del objeto al derecho de circular la imagen del objeto, nosotros todavía estamos usando el barniz asfáltico que utilizaba Rembrandt y nos preocupamos que el papel que utilizamos sea hecho a mano y de trapo. Por algún motivo extraño decidimos frenar nuestra evolución en algún momento del siglo XVII.

Esa discrepancia entre la historia de la industria gráfica y el grabado artístico se debe al fundamentalismo técnico del grabado. Mientras refinábamos la alquimia, la industria con su lucidez de empacar y circular información determinó su propia libertad. El imprimir fue solamente una fase temporaria, provisional, y eventualmente prescindible. Fue solamente una solución cruda para el problema planteado por la necesidad de circular información. Los grabadores, por su parte, viven bajo la ilusión de que para vivir tienen que imprimir y continúan aferrados a un accidente técnico. Una vez que imprimen, o que saben como hacerlo, tienen la esperanza de que automáticamente se producirá algo con mérito artístico. La tarea consiste en hacer estampas y el arte es un subproducto.

Pienso que esto explica en parte la pobreza del repertorio de buenos grabados hechos por grabadores. Al usar la categoría "bueno" no me refiero a nada asombroso técnicamente o impresionante visualmente. Al decir bueno me refiero a estampas que afectan seriamente la manera que tenemos de ver las cosas o como las pensamos. Mientras que en el campo de la pintura podríamos citar a Rembrandt, Goya, Picasso, Matisse o Duchamp y muchos otros como creadores de visiones que afectaron nuestra percepción del mundo, en el campo del grabado es bastante difícil encontrar héroes equivalentes. De hecho, muchos de los artistas que cito fueron instrumentales en la definición de la historia del grabado--elegí esos nombres a propósito. Pero la imagen que los caracteriza en el grabado--su manera de hacer imágenes--fue generada por la experiencia pictórica. El grabado se convirtió en un campo de juego para los habitantes de otras disciplinas. Esto recuerda el turismo sexual que ejercen los europeos y norteamericanos en el sureste asiático o como aquellos que en los Estados Unidos van a jugar a los casinos construidos en las reservaciones indias. Las actividades dejan algunos ingresos y a lo mejor un poco de prestigio para la población aborigen. Pero la incursión no hace que los visitantes se hagan más orientales o más norteamericanos. Hay, sin embargo, algunos nativos fuertes, y en el grabado podemos encontrar a gente como Seghers, Piranesi o Posada. Podemos incluso encontrar a artistas con doble ciudadanía, como Durer o Goya. O tenemos la presencia de figuras paradójicas como la de Rauschenberg, quien hizo su obra más fuerte cuando se refería a la problemática del grabado (pienso en la impresión de la reducción de un taco de madera o en la huella de una rueda de coche entintada) y su obra más débil cuando se refería a la técnica del grabado, como es el caso de sus serigrafías. Pero entre los artistas autóctonos del grabado ninguno llegó a un nivel de reconocimiento masivo internacional equivalente al de los pintores famosos.

Si pensáramos más globalmente en vez de aferrarnos a la idea de la existencia de provincias técnicas, toda esta discusión perdería importancia. La misión principal de los artistas es la de ayudar a organizar el proceso de significación con la creación de símbolos apropiados y el mantener una lucha constante en contra de la fatiga visual. A nadie le debiera importar como se hace esta tarea, siempre que se haga bien.

Durante mi primer visita a Nueva York, en 1962, fui al entonces famoso Centro de Artes Gráficas del Instituto Pratt. El director inmediatamente me presentó a todos los profesores por medio de una descripción técnica muy precisa: éste imprime sobre papel muy grueso hecho a mano usando una prensa hidráulica casera; este otro graba sobre hojas acrílicas utilizando un torno; aquel allá pirograba hojas de polivinilo clorhídrico; fulano hace litografía sobre planchas de zinc. Me fui completamente confundido. No logré enterarme de que hacían los artistas, qué les preocupaba, qué imagen exploraban, si eran figurativos o abstractos, reaccionarios o progresistas. Solamente llegué a enterarme de cual preocupación técnica tenían y, de acuerdo a la presentación y posiblemente la imagen que estos artistas tenían de sí mismos, lo único que importaba era el lograr algún descubrimiento técnico. Es una forma extraña de entrar a una historia del arte que ni recuerda quien inventó el pincel.

Sorprendentemente la misma institución también mantenía un cierto orgullo en tener artistas de la talla de Archipenko o Richard Lindner haciendo litografías en el taller. Este hecho podía interpretarse de distintas maneras. Podía ser que la institución se afirmaba a través de sus conocimientos técnicos: los artistas recurrían a ella para utilizar un grabador asistente que les ayudaba a implementar sus ideas. O se basaba en la esperanza de que el prestigio de los artistas visitantes fuera contagioso, como un síntoma más de las tantas envidias con respecto a la pintura. Sea como fuere, la función del grabador asistente estaba limitada a la contribución de excelencia técnica. El control de calidad estético venía dado por un proceso de creación de imágenes proveniente de la pintura y de la escultura.

En aquel momento no interpreté el incidente como un síntoma de colonialismo artístico. Pensé que dentro del contexto norteamericano estaba viendo una consecuencia de una deformación típica de una sociedad hiper-industrializada. Parecía que la producción industrial servía como referencia y estandar para cualquier aspecto técnico, incluso en el arte, en una forma que solamente podía suceder en una economía desarrollada y exageradamente afluente. Era como que los practicantes de una artesanía retrógrada repentinamente abrieron los ojos y lo que vieron los forzó a dar prioridad a una puesta al día de sus habilidades, sin tiempo para pensar en otras cosas. Querían absorber los logros industriales pensando que el "progreso" daría una nueva imagen que superaría

los límites impuestos por la artesanía y su halo anacrónico. En cierto modo eso mismo había sucedido con el minimalismo durante la década de los sesenta, cuando los artistas incorporaron el terminado industrial en su estética, tratando que el objeto pareciera fabricado por máquinas en lugar de manos. En el fondo era un síndrome que correspondía más a los así llamados países emergentes, que para parecer desarrollados promovían rápida y artificialmente una industria pesada que no podían mantener. O peor aún el período de China maoísta cuando cada pueblito se armaba un horno de acero donde fundían herramientas útiles para generar nuevo acero como materia prima, el cual después permanecía sin elaboración posterior.

Mi interpretación no significaba que no me interesaran los aspectos técnicos. En Montevideo me enfrenté con el problema de imprimir aguafuertes en una prensa de litografía de más de un siglo de edad, sin fieltros. Tampoco quería decir que la técnica no me influyera en mis decisiones estéticas. Meditando sobre los grabados en linóleo de Picasso, en donde trabaja a taco perdido para hacer sus estampas de colores múltiples, concluí que el salame (y los fiambres en general) ofrecían la metáfora ideal para la esencia del proceso gráfico tal cual lo conocíamos. Cada tajada forma parte de la edición con un aspecto suficientemente aleatorio como para declararlo original y al mismo tiempo controlado y coherente como para atribuirlo correctamente al embutido que la generó. El acto de hacer la edición elimina la matriz permanentemente, coña que no se diferencia mayormente de rayar las planchas de aguafuerte después de terminar de imprimir una edición. Esta revelación fue posterior a mi visita al Instituto Pratt y luego de haber trabajado allí por un tiempo. Diría que sucedió allí como parte de un período neo-fundamentalista en mi vida.

Hoy, con más perspectiva, estoy convencido de que la escena que encontré en el Instituto Pratt y que podía haber encontrado en cualquier otro taller de grabado de la época, fue una consecuencia del modo de pensar colonial de los grabadores. El verdadero colonizado no se arriesga a pensar independientemente. Trabaja solamente dentro de los márgenes del pensamiento del patrón. En este caso fueron dos los pensamientos impuestos por el patrón: la imagen del pintor y el estándar industrial. Fueron pensamientos que no fueron promovidos por los grabadores sino por la metrópolis imperial. A principios de la década de los sesenta, el galerista norteamericano Leo Castelli tuvo el atrevimiento de hacer que algunos de sus artistas editaran sus estampas en offset industrial, las firmaran y numeraran, y las vendieran por cinco y diez dólares. No quedó claro si Castelli quiso desafiar al grabado tradicional o al mercado del grabado tradicional. Hoy, por supuesto, los precios de estos trabajos seudo-proletarios, firmados por Warhol y por Lichtenstein, sobrepasan los precios que se citan para nuestros propios y distinguidos ejemplares aun cuando son únicos y no en edición.

El impulso tecnológico de la década del sesenta fue solamente un inicio tímido. En los EEUU, con talleres como Gemini y Tyler y con distribuidores como Alecto y Múltiples, hacia el final de la década la apertura técnica fue rampante y, por un tiempo, bastante fértil. Había una vaga sensación de libertad en el aire. Hubo una fusión efímera entre una claridad conceptual con una lucidez comercial, que tuvo tres consecuencias estrechamente entrelazadas. Primero, el acto de hacer un grabado se convirtió en menos importante que el de hacer su edición. Segundo, se definió un nuevo mercado. Con el aumento de tamaño y espectacularidad que hizo que las obras consideradas únicas y originales perdieran accesibilidad, surgió la brillante solución del concepto sumamente confuso de las "reproducciones originales". Por lo tanto, y tercero, nació el "múltiple". Ya existía el criterio que una escultura de bronce podía ser vaciada hasta seis veces, todas manteniendo el mismo valor y calidad de original. Ahora el concepto se extendió a decenas de réplicas más pequeñas y más baratas. Ambas palabras, edición y mercado, adquirieron así un nuevo significado y una nueva importancia.

Recorriendo el pasado con lo que sabemos hoy, se ve claramente que todo esto no fue una apertura para los grabadores sino que consistió en la aplicación de criterios de producción industrial al arte. No fue realmente un enriquecimiento del oficio de una artesanía sino una diversificación de la industria aplicada a la producción en un campo hasta entonces ignorado.

Una de las preguntas que surge con todos estos cambios y de la claridad comercial de la empresa es si el concepto de hacer ediciones es una forma de democratización del arte. La respuesta es positiva si uno considera que bajar el precio del caviar lo hace accesible a las masas. O, quizás más precisamente, si bajar el precio de las acciones de una empresa puede aumentar la cantidad de accionistas. Pero la pregunta, que solamente trata de la distribución de las cosas, no enfoca ni en el posible deseo de las masas de comer caviar o de ser accionistas, ni en la posesión de los medios de producción. A pesar de los cambios que produjo la década de los sesenta, la propiedad de los medios de producción quedó en las mismas manos que antes. Los beneficios no pasaron a los artistas ni fueron compartidos con ellos para lograr una distribución más justa y equitativa.

Desde este punto de vista no se puede decir que el grabado contemporáneo, incluyendo la producción de múltiples, haya ayudado a la democratización del arte. En cualquier lugar en donde se conciba que las estampas y los múltiples puedan servir a un acceso más amplio y económico hay que recordar que es mucho más económico producir un cuadro o un dibujo. El equipo de impresión es caro en todas partes e inalcanzable en la periferia en donde los materiales, especialmente los dictados por la ortodoxia fundamentalista, muchas veces no existen.

Los pocos ejemplos de arte de calidad accesible a las masas por medios semi-industriales o industriales después de los ejemplos de las litografías de Daumier en la revista Carivari (litografías reales sobre papel periódico) y de las grafiás de Posada hechas en plomo de linotipo, fueron sin rigor sistemático y su conexión con el grabado se basa en la disseminación y no en la técnica. Pienso en la obra del colombiano Alvaro Barrios que convenció a un periódico de Bogotá que publicara su trabajo a página entera en la megaedición cotidiana en 1970. Pienso también en los trabajos que Dan Graham publicara en la revista *Arts* en 1966 y de Kosuth en *Artforum* en 1969. Pero a diferencia de Daumier y Posada, ninguno de estos artistas intervino en la producción artesanal de la obra. El acento estuvo en la distribución infinita, no en la artesanía. Esa búsqueda del infinito, más que la ausencia artesanal, probablemente aseguró que no muchas de esas hojas hayan pasado a colecciones importantes.

Hemos llegado así a una de las zonas borrosas que aqueja el lenguaje y pensamiento del grabado. El grabado se refiere a un acto artesanal mientras que la intención es la de estampar, o sea de diseminar la imagen. Al mismo tiempo, la estampa tradicional, en su forma anacrónica de producción, solo sirve como prueba de existencia de la artesanía inicial, pero no se preocupa por la infinitud del acceso. Y cuando nos preocupamos por esa distribución extendida, descubrimos que no tenemos los medios de producción disponibles, y que el mercado no nos acompaña. En mi época idealista mis ediciones eran infinitas hasta que descubrí que la realidad del infinito estaba entre el 5 y el 7. Es obvio a esta altura, y tengo que reconocerlo, que yo mismo no resolví todas estas contradicciones, sigo artesano y ataco a los que siguen siendo artesanos. Pienso en última instancia que para utilizar cualquier técnica correctamente hay que acercársele con una mezcla equilibrada de amor y odio. Si se utiliza demasiado odio, muere la obra de arte. Si se usa demasiado amor, muere el artista. Es muy posible que este lío de contradicciones que tengo esté conectado con la confusión que también tengo en mi política extra-artística. Por ejemplo, soy un enemigo acerrimo del nacionalismo, pero nutro mi sentido de identidad del país en donde me crié y eduqué y no del país en donde vivo hace más de treinta años. Me irrita por ejemplo que estén tratando de inflar la imagen de Frank Sinatra, ahora que murió, como si fuera un segundo Carlitos Gardel. Supongo que, si me pongo a pensar un poco, la solución a los problemas de mi vida es muy simple. Saco la ciudadanía norteamericana y me hago pintor. Pero creo que mis ambivalencias se basan en algo más sólido. Hay como un miedo a la traición, aun cuando la definición de los grupos con los que quiero solidarizarme tiene cimientos endeables.

El fundamentalismo de los grabadores nos da un sentido de identidad desubicado, uno que solo se basa en una geografía física de la cocina en que operamos. Este tipo de denominador común tan frágil es el que lleva a la formación de sociedades secretas. En este caso es una secta con sus propias listas de direcciones y bienales, con su intercambio de alquimias, con su escala privada de valores. Como cualquier otro instrumental colonial, estas herramientas sirven tanto para afirmar una identidad en peligro de perderse completamente, como también un acto de auto-defensa. Satisfechos con el logro de que un aguafinta fue mordido correctamente, nos sentimos liberados de la responsabilidad de tener que tratar con los problemas que tratan los pintores, los escultores o los instalacionistas de la casa de al lado. Permitimos, sin embargo, que las soluciones del vecino sean asimiladas por nuestra obra.

El fundamentalismo del grabador nos pone en una situación distinta y empobrecida en comparación a los artistas en otros medios. Ningún pintor es recordado significativamente por sus innovaciones técnicas. Fundamentalmente un pintor es celebrado por su habilidad de apropiarse de un medio viejo y llevarlo al extremo que parezca inevitablemente re-inventado para esa imagen en particular. Cuando hay una desviación de esa norma, como con Pollok chorreando y goteando por todas partes, o Tapiés montando paredes sobre sus telas, no es la desviación que determina su éxito, sino el éxito en dar la sensación de una inevitabilidad única y casi milagrosa. Es esta sensación que en las aguafuertes de Morandi hacen que los entrecruzados estúpidos y obsesivos de líneas utilizadas para representar las igualmente estúpidas ollas y botellas sean mucho más memorables que todos los experimentos que Hayter hiciera con su famosa técnica de viscosidad. Morandi creó un mundo perceptual creíble. Hayter celebró e ilustró un truquito técnico.

La historia del arte, tal como la estudiamos, se caracteriza por un análisis de productos que logran un equilibrio cuidadoso entre la técnica y la imagen. Es en realidad una historia de la mediación. El grabado, tan concentrado en esa mediación, se olvidó de este equilibrio entre técnica e imagen, se preocupó excesivamente por la técnica permitiendo--cosa típica de las artesanías--que ésta dicte la estética a través la forma en que se hacen las cosas. Hoy en día estamos a punto de cruzar una nueva frontera, una que no solamente empujará las limitaciones ideológicas que gobiernan el grabado aun más adentro del pasado, pero también al arte tal como lo conocemos. Con la aparición de la imagen digital, las artes tal como las hemos definido, están condenadas a convertirse en no más que un grupo de artesanías esotéricas. Serán artesanías folclóricas para aquellos que no tienen acceso a la tecnología y hobbies o pasatiempos para aquellos que si lo tienen. Lo importante de la imagen digital es que a pesar de estar basada en la tecnología, introduce un cambio mucho más radical en nuestra mente que en el aspecto medial o técnico. Entre los segmentos más afluentes de la población todo intento de individualización creativa--si todavía es posible--se tendrá que producir en la manipulación de la imagen pura visible en una pantalla. Con una imagen en donde la mediación desaparece, que es directa y totalmente certera, la reinención y la innovación técnica individual desaparecerán. Ya no tienen sentido. En la apreciación de la obra de arte, la admiración por el virtuosismo técnico ya no existirá. En la contemplación de la obra, la calidad técnica será sobreentendida. El foco del artista se concentrará en la creación pura de imágenes y eso será lo que recibirá el público con mayor o menor resolución, con más o menos puntos por centímetro.

El arte será la representación de la visión pura sin el obstáculo de la torpeza artesanal y de los materiales. La idea de originales y ediciones perderá todo significado dado que la diseminación es parte integral de la obra, la obra existe en la red electrónica. La pintura, la escultura y, por supuesto también el grabado, serán enseñados en cursos de artesanías domésticas. Las escuelas de arte serán abolidas y los nuevos estudiantes de programas como Photoshop se graduarán después de cuatro cambios de versiones. Photoshop acaba de salir con su versión 5.0. El estudiante se graduará con la versión 9.0.

En otras palabras, lo que estoy diciendo es que nuestra historia del arte será obsoleta e inapropiada. La tendremos que estudiar en forma radicalmente distinta, quizás en el contexto de una historia universal del fetichismo. Entre tanto estamos presenciando el comienzo de una nueva historia. Los grabadores no nos damos cuenta de ello porque mantenemos nuestras cabezas metidas en la cubeta de ácido.

Artistas participantes

Hugo Alías (Uruguay)
Celia Allison (Nueva Zelanda)
Esteban Alvarez (Argentina)
Fabio Arango (Colombia)
Marea Atkinson (Australia)
Lydia Azout (Colombia)
Lucía Bacchelli (Argentina)
Giovanna Baldini (Italia)
Andrea Blanke (Alemania)
Tutua Bushell (Colombia)
Hugo Bustamante (España)
Victoria Garnica Bromet (Colombia)
Miguel Camnitzer (EE.UU.)
Carlos Capelán (Uruguay)
Eduardo Cardozo (Uruguay)
Marta Chilindron (Uruguay)
Judy Colligan (EE.UU.)
Linda Croxson (EE.UU.)
Norma Jean DiViço (EE.UU.)
Ruth Downes (EE.UU.)
Ana Duran (Colombia)
Jennifer Fiala (EE.UU.)
Gloria Fiallo (Venezuela)
Rodrigo Flo (Uruguay)
Javier Gil (Uruguay)
Betsy Green (EE.UU.)
Michael Hanning (Alemania)
Angela Herrero (Argentina)
Frederich Hershimer (EE.UU.)
Jerome Holland (EE.UU.)
Fermin Hontou (Ombú) (Uruguay)
Astrid Campos Hurtado (Colombia)
Maripaz Jaramillo (Colombia)
Amelia Jimenez (Chile)
Leslie Johnson (EE.UU.)

Anna Krusche (Canadá)
Clever Lara (Uruguay)
Christophe Lauffenberger (Suiza)
Marcelo Legrand (Uruguay)
Fernando Lopez Lage (Uruguay)
Viqui Maggio (EE.UU.)
Eugenio Marsiglia (EE.UU.)
Annette Marsland (EE.UU.)
Martin Mendizábal (Uruguay)
Becky Meyer (Colombia)
Karen Sue Miller (EE.UU.)
Joseph Montague (Canadá)
Jennifer Olsen (EE.UU.)
Jenny Pollak (Australia)
Julian Posada (Colombia)
Alicia Roman (EE.UU.)
Gisela Romero (Venezuela)
Nelbia Romero (Uruguay)
Mario Sagradini (Uruguay)
Leandro Silva Delgado (Uruguay)
Wendy Simon (Canadá)
Noemi Smolensky (Israel)
Hector Solari (Uruguay)
Luis Solari (Uruguay)
Tamara Stuby (EE.UU.)
Jack Stuck (EE.UU.)
Lihie Talmor (Venezuela)
Yoshiro Torii (Japón)
Michelle van der Roer (Francia)
Heidy von Roijen (EE.UU.)
Dodie Warren (EE.UU.)
Jill Waterman (EE.UU.)
Cynthia Weiss (EE.UU.)
Helen Yaker (EE.UU.)
Dřana Weiss (Uruguay)

24 de agosto al 13 de setiembre
1998

MINIAV

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES
MONTEVIDEO