



**El Cubo Inspirador /
Un libro octogonal /
Entrevista Carlos Seveso /
Casa Tomada /
Globalización y discomfort /
Giorgio de Chirico**

URUGUAY / AÑO 6 / N° 28, AGOSTO 2013
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

STAFF / Colaboran en este número

Pablo Dobrinin (Montevideo, 1970). Estudió literatura y periodismo. Publicó relatos en antologías de Argentina, España, Francia, Italia y Eslovenia, así como en numerosas revistas entre las que se destacan: *Diaspar*, *Días Extraños*, *Axxón*, *Cuásar*, *Sinergia*, *Sensación!*, *Próxima*, *Otro cielo*, *Asimov*, *Lunatique*, y *Fiction*. También ha publicado ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción uruguaya. Publicó el libro de cuentos **Colores peligrosos** (2013). Es colaborador del periódico "La Diaria".

Gerardo Mantero (Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Ha realizado muestras individuales y colectivas en nuestro país y en el exterior. Participó como ilustrador, diseñador y periodista en varias publicaciones nacionales. En la actualidad es co-director y editor de la revista **Socio Espectacular**.

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica y alumna de Oscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 es seleccionada con medalla de plata en la 4ª Edición del "Shankar's Children's Art Number" en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria.

Daniela Tomeo (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de artes plásticas por la IMM. Tutora de Profesorado Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: "Manual de Historia

del Diseño Gráfico 1 (Universidad ORT)"; "Enciclopedia Uruguaya", coautora en capítulos de arte y arquitectura. Colaboradora de la revista **Arte y Diseño** en temas de arquitectura y diseño, 1999-2000.

Luis Vidal (Montevideo, 1955) Director teatral, dramaturgo, docente. Egresado de la Escuela de Arte dramático del Teatro Circular (1979). Dirigió múltiples obras en adaptaciones y textos que le pertenecen. Licenciado en ciencias antropológicas egresado de la FHCU (donde ha ejercido la docencia). Cursó postgrado en Sociología. Hizo periodismo en temas de su especialidad y dirigió la revista *Escenario* (1980-1983).

Elder Silva (Pueblo Lavalleja, Salto, Uruguay, 1955). Poeta, periodista, maestro y gestor cultural. Dirige el Centro Cultural "Florencio Sánchez" de Montevideo y dicta clases de Gestión Cultural en la Facultad de las Artes del Centro Latinoamericano de Economía Humana, ClaeH. Ha publicado ocho libros de poesía, entre los que figuran "**Líneas de fuego**" (Ediciones de la Banda Oriental, 1982), premio Banco de Seguros; "**Cuadernos agrícolas**" (Ediciones de la Feria, 1985), premio de la Feria Nacional de Libros y Grabados; "**Un viejo asunto con el sol**" (Arca, 1987) mención especial de la Intendencia Municipal de Montevideo y "**Fotonovela (Canción de perdedores)**" (civiles iletrados, 1998). Su último libro, "**Bar Bukowski**", se presentó en diez ciudades de España.

Redactor responsable: Gerardo Mantero (manterorevista@gmail.com) **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero. Impresa en Uruguay. Diseño Gráfico: Rodrigo López. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.



LA PUPILA TIENE UN TIRAJE DE 2000 EJEMPLARES QUE SE DISTRIBUYEN GRATUITAMENTE EN LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES CULTURALES:

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, IPA, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, ESCUELA PEDRO FIGARI, MNAV, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, EMAD, CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, UNIVERSIDAD CATÓLICA, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAUJO, DE TREINTA Y TRES, MUSEO EL GALPÓN, DE PAN DE AZÚCAR, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.



**DÉCIMA
bienal
de SALTO**

**Inscripciones,
del 1º al 12 de agosto 2013**

Bases del concurso

**Convoca a artistas
al concurso de obras visuales**

www.bienaldesalto.com.uy

DECLARADA DE INTERÉS: CULTURAL por MEC | NACIONAL por Mintur | DEPARTAMENTAL por Junta Dptal. de Salto

AUSPICIAN



ORGANIZAN



PROYECTO A86.12



INVITA

 La Pupila

Informes: 4733 9577
contacto@bienaldesalto.com.uy
También en: **facebook**

SUMARIO

- 2** El Cubo Inspirador.
Casas modernas para los artistas latinoamericanos

- 6** Un libro octogonal

- 10** Entrevista Carlos Seveso

- 18** Casa Tomada.
Debates y propuestas en torno a la perspectiva del arte feminista

- 24** Globalización y disconfort en los intersticios del arte contemporáneo

- 28** El regreso de Giorgio de Chirico



Uruguay / Año 6 / N°. 28, Agosto 2013 / Ejemplar de distribución gratuita / www.revistalapupila.com

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

repeticón: la madrugada del lunes a la una y treinta.

25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

patrocinado por Fundación **Itaú**



Las nubes, la casa de Enrique Amorim en Salto.

El cubo inspirador: casas modernas para los artistas latinoamericanos

La década del treinta vio surgir en Latinoamérica una serie de viviendas que deben de haber resultado verdaderamente extrañas a sus contemporáneos. Prismas blancos con techos de azotea, grandes ventanas, discretos ingresos laterales, ausencia de ornamentación. Imágenes ajenas a la idea que se tenía de lo que debía ser una vivienda. Estas casas modernas fueron la audacia de quienes aspiraban a algo más que un lugar donde vivir y trabajar, transformándose en verdaderos pronunciamientos de pintores, escritores y arquitectos que formaban parte de una modernidad esencialmente cosmopolita e internacional.

DANIELA **TOME**O

En 1930 el delegado latinoamericano de los Congresos de Arquitectura y Urbanismo Moderno (Ciam), Gregori Warchavchik, realizaba un informe sobre el estado de la arquitectura en Latinoamérica, con oportunidad del Tercer Congreso del Ciam y a pedido de su secretario Sigfried Giedion. En el mismo señalaba que las dos tendencias que dominaban la arquitectura en la región eran la clásica y la colonial.

Efectivamente los lenguajes neocoloniales tuvieron gran aceptación en la cercanía de los primeros centenarios de la independencia, a la vez que muchos edificios del Estado recurrían al Neoclasicismo con toda la impronta de seguridad y orden que representaba. El único país, comentaba Warchavchik, que mostró un espíritu más cercano a la modernidad fue Uruguay; en los otros países, consignaba el arquitecto,

las manifestaciones modernas son aisladas e individuales.¹ Los ejemplos de arquitectura moderna en el resto de América, continuaba su informe, tienen como comitentes sectores "cultos de la población", concluyendo: "... es un problema de educación, en los medios cultos, hay un interés por las novedades y contamos con importantes individualidades que reconocieron la importancia de la evolución de la arquitectura."²

Warchavchik había nacido en Odesa y estudiado en Roma. Llegado a San Pablo en 1923, construyó para sí mismo en 1928, lo que la historiografía brasileña ha considerado la primera casa moderna en Brasil. Acompaña la casa uno de los primeros jardines modernos del país, diseñado por su esposa, la paisajista rusa Mina Klabin. En él incorporó especies tropicales brasileñas, una opción desconcertante y polémica a la vez. El uso del mandacará, un tipo de cactus típico del nordeste brasileño, representaba entonces el país profundo, pobre y atrasado.

En 1932 Warchavchik construyó otra casa vecina a la suya, también en el barrio Vila Mariana de San Pablo, para la hermana de su esposa, Jenny, casada con el pintor ruso Lassar Segall. Formado en Alemania y vinculado a grupos de pintores expresionistas de Dresde y Berlín, Segall había llegado por primera

vez a Brasil en 1913. Regresó luego a Alemania donde continuó una activa producción plástica hasta que se instaló definitivamente en San Pablo para nacionalizarse brasileño. Su obra, preocupada por la temática social, la guerra, la pobreza y el desamparo en el que vivían vastos sectores de la sociedad, fue catalogada de "degenerada" por el nacionalsocialismo e incluida en la recordada *Exposición de arte degenerado* que organizó el gobierno alemán en 1937.

Prismas blancos, grandes ventanas, muebles metálicos de caño curvado y un jardín diseñado por Mina, serán los espacios en que el artista viviría hasta su muerte en 1957. La casa y taller del pintor son actualmente un museo en el que el antiguo espacio de trabajo del artista alberga un taller de grabado.

El año en que Segall se iba a vivir a su nueva casa, los mexicanos Diego Rivera y Frida Kahlo veían finalizar la construcción de sus respectivas casas-estudio en el barrio de San Ángel, una zona alejada del centro de la ciudad de México. Los edificios fueron responsabilidad del arquitecto y muralista mexicano Juan O'Gorman, entonces un joven profesional de veintiséis años que defendía las ideas del funcionalismo y las definía como: "la proposición de aplicar a este arte la fórmula mecánica de máximo de

*eficiencia por mínimo de esfuerzo.*³

La obra fue encargada por el propio Rivera. O'Gorman construyó dos viviendas independientes con sus respectivos estudios comunicados a través de un puente en la azotea. Hormigón, grandes superficies acristaladas en los estudios, muros lisos pintados de rosa para el estudio de Diego y de azul para el de Frida y un cerco de cactus caracterizan este particular conjunto que se desarrolla en altura. La casa estudio se considera la primer vivienda moderna de la arquitectura mexicana. Frida viviría allí entre 1934 y 1941, año en que regresa a su casa familiar en Coyoacán. Rivera sin embargo vivió y trabajó en esa casa en la que eligió morir y a la que dotó de una impronta personal. El que fuera estudio de Diego, actualmente un museo, mantiene algunos de los objetos que el pintor utilizó para crear: su biblioteca, piezas de vidrio, judas y calaveras propias del arte popular mexicano así como obras de arte precolombino que eran coleccionados por la pareja. También están allí los caballetes en los que pintó la mayor parte de sus óleos.

Escritores-arquitectos.

"Lléveme a la casa más fea de Mar del Plata", le dijo Victoria Ocampo al taximetrista marplatense, y éste sin dudarlo la dejó en



Actualmente funciona un taller de grabado en el estudio de Segall.



Detrás del verde la casa moderna de Victoria Ocampo.

la esquina de Carlos Pellegrini y Alberti, donde se ubicaba la casa que la escritora había encargado al constructor Pedro Botazzini en 1927. La anécdota era relatada por la propia Victoria, quien además recordaba que había sido ella personalmente quien diera las indicaciones al *"constructor de galpones, que me ayudó a construir esta obra tan criticada"*.⁴ Un año después encargaba al reconocido arquitecto Alejandro Bustillo otra vivienda en Barrio Parque, una reciente urbanización en Palermo, diseñada por Charles Thays con un diseño paisajista. Bustillo fue un arquitecto de gran importancia en la Argentina, quien trabajó con lenguajes eclécticos e historicistas en obras de gran monumentalidad, como ser el Banco de la Nación Argentina frente a Plaza de Mayo. Nuevamente la escritora fue precisa en sus instrucciones, simplicidad, muros blancos y desnudos, volúmenes muy simples.

La casa se construyó a pesar de las discusiones entre la propietaria y el profesional, Victoria recordaría más adelante en su autobiografía *"... cometí el error de dirigirme al arquitecto Bustillo ... Bustillo detestaba lo que yo amaba y nos peleamos antes de llegar a un acuerdo..."*⁵

En 1929, Victoria Ocampo, escritora y editora de la Revista Sur invitó a Le Corbusier a dar una serie de conferencias en Buenos Aires, oportunidad aprovechada por el arquitecto para conocer Río de Janeiro, Montevideo y Asunción, ciudades en las que dio también conferencias. Le Corbusier felicitó a Victoria por sus casas modernas y ella le encargó una tercera para quien era su amante en ese mo-

¿Y en Europa?

La gran preocupación de los arquitectos modernos fue solucionar el problema de la vivienda obrera, tarea que requería apoyo y financiamiento estatal. Algunos municipios apoyaron la realización de barrios en las afueras de ciudades alemanas y holandesas, pero la concreción de barrios modernos no fue tan numerosa como los arquitectos modernos hubieran deseado y en algunos países como Francia, las realizaciones fueron muy escasas. Las primeras casas que podemos llamar modernas en los años veinte y treinta europeos, no solo no fueron económicas sino que estaban destinadas a artistas, intelectuales, mecenas o integrantes de la alta burguesía interesados en las novedades y dispuestos a la excentricidad que vivir en un cubo suponía.

Le Corbusier concretó pocas obras antes de la Segunda Guerra

Mundial. Entre sus casas más conocidas se encuentran por supuesto la villa Savoya, una casa de fin de semana para una familia rica, la casa La Roche destinada a un coleccionista de arte moderno, la casa Jeanneret para un músico y su familia y el estudio del pintor purista Ozenfant. Gerrit Rietveld hizo la casa Schröder en Utrecht para una viuda y sus hijos. La Sra Schröder era una mujer extremadamente culta e independiente que vivió allí hasta su muerte en 1985 y que había impuesto al arquitecto la exigencia de una casa sin paredes. Mies van der Rohe construyó en Brno, un balneario checo, la casa Tugendat, para una familia de industriales judíos. Viviendas que terminaron siendo icónicas de la modernidad, aunque no fueran la respuesta a las necesidades sociales que motivaron a Le Corbusier y sus amigos del Ciam.

mento, Julián Martínez. Victoria, una mujer de fuerte personalidad y constructora ya de dos obras modernas, envía los planos al arquitecto suizo para que trabaje a partir de ellos. El arquitecto Julio Cacciatore evalúa el proyecto como un "... *petit hotel afrancesado, tan común en Buenos Aires, al que se le había quitado toda referencia estilística, al que se incorporaba la fachada sin balcones a la calle, una terraza al jardín expansión de la recepción, ascensor y placares hasta en las habitaciones de servicio. LC interpreta estas intenciones dando calidad espacial y proporción a los ambientes (algo que sin duda VO al no ser profesional de la arquitectura no podía o no sabía expresar, proponiendo locales con dobles alturas, balcones, muros interiores que definen lugares sin perder continuidades entre ellos, es decir, incorporó arquitectura.*"⁶ La casa no llegó a construirse, como tampoco se hicieron los proyectos que Le Corbusier pensara para la capital porteña.

Victoria vivió algunos años más en su casa de Rufino Elizalde en Barrio Parque hasta que optó por trasladarse a Villa Ocampo en San Isidro, una chalet francés perteneciente a la familia y construido en 1891 por su padre.

El año en que Le Corbusier llegara a Montevideo, el escritor Enrique Amorim construía en Salto su chalet *Las Nubes*, uno de los hitos de la arquitectura moderna uruguaya. La obra fue concebida, según declaraciones de la hija del escritor, por sus padres durante un viaje a Europa el año anterior. *Las Nubes* puede verse como un testimonio de esas ideas modernas que circulaban y se iban concretando tempranamente en lugares alejados de la centralidad europea y aún montevidiana, promovidos y hasta diseñados por escritores, no por arquitectos profesionales.⁷

La discusión nos hace protagonistas.

"La arquitectura moderna me parecía uno de los signos más reveladores de nuestra época. Nuevos materiales, nueva manera de vivir: ¿Qué expresión encontrarían esas dos exigencias venidas desde fuera? ¿Qué forma de belleza inspirarían? Le Corbusier era el gran maestro del movimiento renovador en arquitectura, o mejor dicho, su teórico. Cuando un año después de su visita a Buenos Aires, vi las casas que construía, disminuyó mi entusiasmo. Comprendí que prefería sus teorías cuya aplicación era decepcionante (al menos para mí). Hablo de las casas donde el hombre 'habita' únicamente", diría Victoria años más tarde.⁸

Las casas modernas representaban la modernidad y una nueva forma de vivir, pensaba Victoria Ocampo. Sin embargo,



Casa de Segall, muebles metálicos y muros blancos.

más allá del gesto que suponía construirse una casa de muros blancos y escandalizar al barrio, no todos los habitantes se sintieron cómodos dentro de ellas. Segall y Warchavchik murieron en sus casas modernas al igual que Diego Rivera y Enrique Amorín. Frida volvió a su casa familiar en Coyoacán, igual que Victoria Ocampo, con todas las distancias que estas mujeres, sus historias personales y casas tuvieron. En 1948 O'Gorman cuestionó el funcionalismo con el que había trabajado en su juventud y construyó su propia casa en San Jerónimo, con mosaicos, piedras, plantas y murales.

Los americanos participaron activamente en la construcción de la modernidad, discutieron, defendieron posiciones y en algunos casos, luego cuestionaron lo que habían hecho. Fue esa actitud reflexiva la que los definió como protagonistas y no meros espectadores de la vanguardia. Son las polémicas, cuestionamientos y pronunciamientos los que muestran la vitalidad del movimiento moderno en América, participe en la construcción de una nueva forma de pensar y de hacer el mundo. 

1. WARCHAVCHIK, Gregori- *Arquitectura do século XX e outros escritos*. Ed. Cosacnaify- San Pablo. 2006. p. 170.
2. WARCHAVCHIK, G. Op cit. p. 73.
3. Citado en JAIMES PEÑA, Elizabeth. *Un recuento entre fantasía y realidad. Diálogos con Juan O'Gorman* Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA. Mexico. 2005. p. 9
4. Citado en Casas 25. Ed. Librería Técnica CP 67. Buenos Aires 1992. p. 16
5. Citado en Casas 25. p. 22
6. CACCIATORE, Julio A. *Le Corbusier y las casas para Victoria Ocampo*. En *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Ed. Cedral. Farq/Udelar. Uruguay Montevideo. 2001 p. 134
7. Ver MARGENAT, Juan Pedro. *Tiempos modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias. 1925-1940*. Montevideo. Octubre 2009
8. Citado en CACCIATORE, Julio A. Op cit. p. 134

Fotos de la autora del artículo.

ENCUENTRO ENTRE LA PINTURA DE MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ Y LA POESÍA DE JUAN CARLOS MACEDO



Un libro octogonal

El encuentro entre la pintura de Manuel Espínola Gómez (Solís de Mataojo, Lavalleja, 1921) y la poesía del poeta Juan Carlos Macedo (Rivera, 1943) recorrió un camino singular a partir de la muestra que el pintor realizara en Galería Losada de Montevideo en 1975 bajo el singular título de *“Primeros ejercicios universales emergentes del polifuncionalismo”*.

ELDER SILVA

Juan Carlos Macedo, poeta, médico, gremialista, había publicado entonces un breve libro titulado **“Durar”** (Aquí Poesía, 1974), en tanto Manuel Espínola cargaba tras de sí una obra tan vertiginosa como extensa, tan amplia (desde montajes escénicos, cartelería variada, logos emblemáticos como los de la CNT y del Frente Amplio) como prestigiosa y ya iba por su séptima exposición individual.

Ambos venían de una infancia rural, Espínola en el entorno mágico de Solís de Mataojo, Macedo de las soledades norteañas de Arroyo Blanco y tal vez por eso, este encuentro creció desde el color de las telas cargadas de conceptos, a la poesía reflexiva que abreva en ellas.

Obra inspiradora

La misma muestra de Espínola ya había

inspirado al músico León Biriotti en su obra sinfónica **“Cuadros de otra exposición”**, cuando en la quietud de Migueles, donde el médico y poeta residía por entonces, empezaron a aparecer los poemas sobre los ocho cuadros presentados.

Ambos artistas se entusiasmaron y los poemas fueron incluidos en el libro **“Durar III”** de Macedo, que editó Arca Editorial para su colección *Maremagnum*

Tras las sombras del cirrus, los viajes;

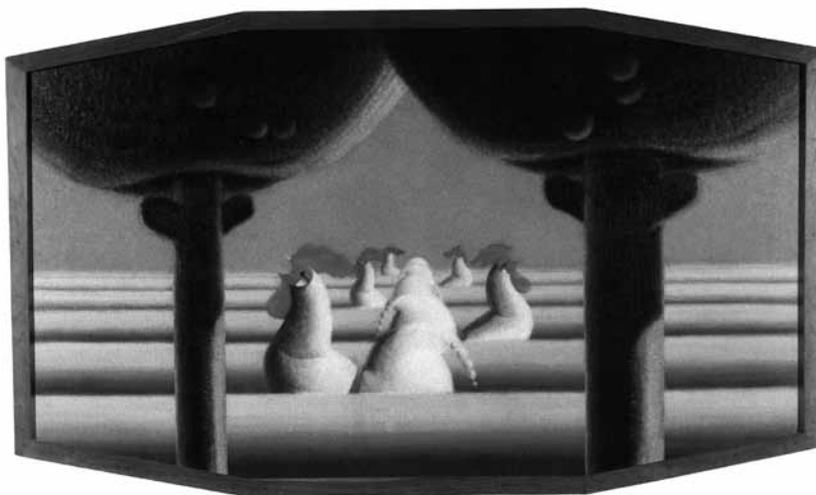
antigua el horizonte sus funciones
de espaldas navegantes

Con avanzada edad concurre al nacimiento
la comunión de estares
Pliega su movimiento,
y la naturaleza, ésta,
no es la brevedad
del beneficio de sus estaciones

Es oportunidad,
aún a destiempo
del hijo, de una tarde, de la higuera

Del descansando perro
ambos lados del perro del recuerdo

De Arroyo Blanco en siesta



Sonorosas siestas lejaneras. 1975 - Óleo - 1,30 x 2,24 m.

en 1976. Y quedó planteada la posibilidad de una edición conjunta de cuadros y poemas.

No se sabe en qué momento la idea de concretar esa edición empezó a tomar forma. Nadie recuerda con claridad el momento, ni en qué mesa de café (seguramente) se concluyó que la edición del libro era algo tangible. El asunto es que el tema del libro generó una suerte de tertulia deliciosa y mágica que duró años, y en la que *“extrañamente nunca hablaban del libro”*, según recuerda la crítica Ana Inés Larre Borges. Esos encuentros se realizaban en la casa de Alberto Oreggioni (el director de Arca y luego Cal y Canto) y de Ana Inés. El anfitrión se encargaba siempre de cocinar. Pescado, cordero, pastas. Y de agregarse como ponente en los temas circunstanciales que surgían, que tenían a los coautores del ignoto libro como animadores potentes. Se juntaban un miércoles por mes, puntuales (venían el crítico Wilfredo Penco, Ricardo Vivas, el doctor Ariel Rodríguez, entre otros) y con buen apetito.

Entre tantas conversaciones, recuerda Larre Borges que un día Espínola deslizó una noticia al pasar, de que el libro iba a ser octogonal como sus cuadros. *“Lo que usted diseñe está bien”*, le dijo Oreggioni y se siguió con la conversación del momento.

Curiosamente, ha recordado el doctor Antonio Turnes, ninguno de los tres vio el libro impreso. Oreggioni fallece en 2001, Macedo en 2002 y Espínola en 2003.

Sin embargo el magnífico trabajo ya estaba casi listo y se editó con apoyos del Sindicato Médico y algunas empresas privadas, más el cuidado especial del mencionado doctor Turnes.

Un magnífico encuentro

El libro *“Ocho poesías de Juan Carlos Macedo sobre ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez”*, reproduce las ocho pinturas del artista de Solís de Mataojo, antecedidos por los ocho poemas que se inspiraron en dichas obras, a lo que se suma un texto inicial que se titula *“Propósitos”* y el largo

poema que cierra el libro: *“Bases de acuerdo: fragmentos”*.

“Propósitos

Como viven los pájaros la conciencia de a ratos de que viven, nada explican los cuadros,

(Es simple) henos aquí el mismo movimiento”.

El siguiente poema está dedicado a esa obra portentosa, que Espínola tituló *“Alborada en las gargantas”*; ese gallo de cresta roja que inspira a Macedo a decir:

“O el primer encantamiento / roto cuando la anécdota no le basta al color / y abre su texto”.

El texto que acompaña esa otra obra con gallinas y gallos (*“Sonoras siestas lejaneras”*) remite al poeta a su infancia nortea

y habla de *“ambos lados del perro del recuerdo”, “de Arroyo Blanco en siesta”,* sombra de los viajes y del movimiento. Los poemas de Macedo (la poesía de Macedo) se encuentran y dialogan con los cuadros octogonales y de grandes dimensiones de Espínola; es como si el pintor hubiera puesto esos paisajes y esos temas para que su amigo poeta los desarrollara desde otro lenguaje, también despojado y reflexivo. Incluso ante obras como el famoso *“Serenísimo paisaje encabezado”,* con ese hombre circunspecto, de ojos cerrados creciendo junto a esa suerte de álamos carolininos y

pinos, Macedo se niega a la broma inmensa de la obra y hunde su mirada en aspectos que parece haberle puesto el pintor para que lo haga:

**“La figura del hombre
Se eleva entre las mallas de vínculos lejanos”**

Dice al inicio. Y lo cierra magistralmente con:

**“Tampoco sobra entonces la sorpresa.
Son hombres en silencio
en sus lugares”**

El libro tuvo una difusión muy limitada, casi exclusivamente entre socios del Sindicato Médico y amigos de los autores y es posible que nadie se haya ocupado de él en esta década que ha transcurrido desde su publicación. Pero el registro gráfico, muy cuidado por el propio Espínola Gómez, el diseño de cada una de las páginas, da cuenta de un encuentro de estos dos creadores, necesarios, justos.

“Ocho poesíaas de Juan Carlos Macedo sobre ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez”, Cal y Canto Editorial. ♪



Serenísimo paisaje encabezado. 1975 - Óleo - 0,93 x 1,60 m.

La figura del hombre
se eleva entre las mallas de vínculos lejanos
Apoya la cabeza en el espejo
que devuelve a su sitio las miradas
Y nace repentino
He ahí que puede confundirse la morada
con un golpe de suerte
Señalar evidencias
no suele ser bastante unánime o cercano

Serenas realidades asombradas
se hacen lugar humeante los espacios arbolados,
se hace lugar vecino cualquier parte,
cualquier aire volado justifica
la presencia común de la mañana

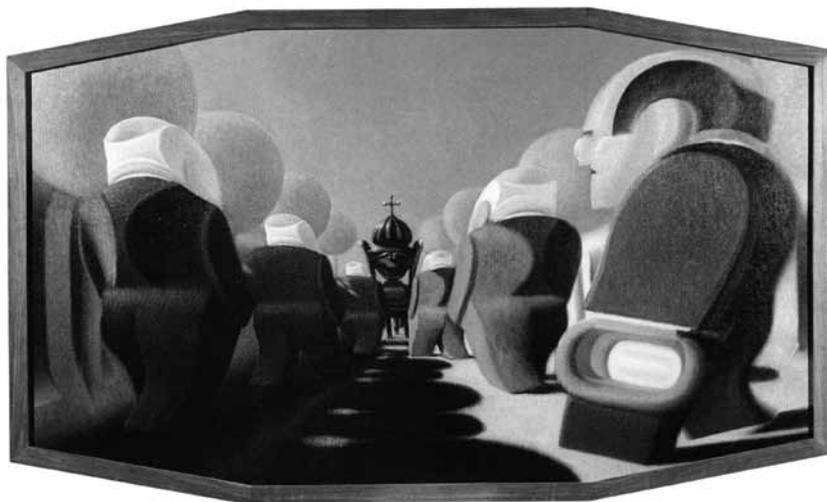
No es confusa la imagen. Nada falta
No es exceso aprenderse conocido
entre la multitud del lago y verde y claros
Nadie puede probarse pequeño o extranjero
desde que el trazo absorbe o recupera
el espesor sin fechas del paisaje

Tampoco sobra entonces la sorpresa
Son hombres en silencio
en sus lugares

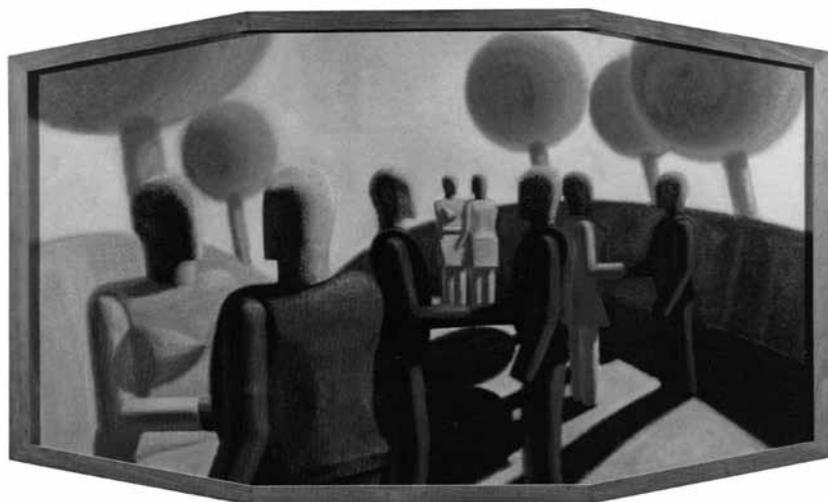
Sin oportunidades,
nos han dejado apenas;
abrazo en vuelo;
la acumulada en otros construcción
de qué victorias?

Pero no iguala la muerte,
sólo es equidistante
como el infinito

Oh las opacidades frutales del poniente



Cresponarios de la media tarde. 1975 - Óleo - 1,30 x 2,24 m.



Más allá de nuestros días. 1975 - Óleo - 1,30 x 2,24 m.

- 1 Sin otro antecedente
(cuánta vida)
que el haber emergido en la exigencia
de la pregunta justa
el hombre justo

Ninguna claridad rinde el presente

- 2 No habrá perdón
(no estaremos entonces)

No habrá piedad
terriblemente tarde
muy tarde

Será justo

- 3 ¿Cuál vértice?
Una evidencia cuesta demasiado

Y (vano) es el esfuerzo, basta
que el amor no muera

COMUNICACIÓN

Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.
Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 01890* - www.tiempost.com.uy

tiempost
postal / logística / distribución



Foto sin datos.

La búsqueda de la reflexión

En la obra de Seveso, existe una tensión entre lo difuso y lo concreto, entre la bruma y la figura, planos que resignifican la presencia del hombre por detrás de una atmósfera acuosa que presagia el carácter dramático de la existencia. Paralelamente con su trabajo creativo, Seveso ha desarrollado una extensa labor pedagógica hasta nuestros días, siendo actualmente Jefe de Taller (Grado V) de Orientación Estético Pedagógica de la IENBA, Universidad de la República.

GERARDO MANTERO

Tus comienzos formativos se remiten a la gráfica, en la Escuela Pedro Figari, y sigue existiendo una cierta impronta gráfica en tu obra. En la utilización del color, en el planteamiento de la figura.

Si, inclusive se mantiene la aparición de zonas por medios netamente gráficos, por

ejemplo la retícula "reventada". Mi gusto por ella proviene del hecho de haber trabajado en gráfica en diferentes periodos. Aunque con impases trabajé en diseño, en agencias de publicidad, hice incluso algo de fotomecánica y finalmente, en el año '86 u'87 estuve en el diario El Día, en su segunda etapa, después de la dictadura. Yo estaba en la parte vinculada a los talleres, y si te gusta es una escuela bárbara. Terminaba mi tarea, que era preparar la primera

y la última página, o sea las que llevaban color, las mandaba a máquinas y me iba a ver funcionar las rotativas. Para mí era el Parque Rodó, una cosa divina. Era un monstruo, una máquina nueva pero gigantesca, algo espectacular.

La utilización de los planos negros en tu obra me remite también a lo gráfico.

Totalmente. Esa densidad tiene mucho que ver. Los maquinistas se reían porque, cuando



Diana missing. Acrílico y grafito sobre tela, 120 x 100 cm, 2013. Detalle.

iban ajustando el tiraje, yo les pedía los “fuera de registro” de las fotos de color. Ellos se mataban de la risa, pero para mí era fantástico, me los traía para casa y era un placer.

En el '78 integras el grupo, “los Otros”, con Carlos Musso y Eduardo Miranda ¿En qué consistía la propuesta de ustedes en aquella época tan particular?

En primer lugar, nunca nos propusimos; “*vamos a formar un grupo para exponer*” o algo así, simplemente, por esas vueltas de la vida en una etapa bastante brava del país y de las relaciones sociales, se genera la casualidad de encontrarse tres tipos que pretendían lo mismo, querían hacer algo en plástica. Casualidad incluso física, porque Musso tenía un pequeño taller de serigrafía y nos empezamos a reunir allí. Comenzamos a trabajar un poco en ese registro, con fines económicos, y después cada vez más se impuso lo plástico, al punto que se generó la posibilidad de exponer por intermediación de un personaje muy particular que andaba por Montevideo, que era Bernard Bistes.

Encargado de la Sala de la Alianza Francesa, que conjuntamente con el teatro dirigido por Luis Cerminara, se transformó en uno de los centros de mayor actividad cultural en la dictadura.

Exactamente, solo en aquella época se podía dar un personaje así. Bernard estuvo en el taller, vio las cosas que hacíamos, se entusiasmó especialmente con unas acuarelas de Carlos [Musso] y le ofreció hacer una exposición, y Musso, en una actitud, que sin pensarlo creo que fue lo que dio origen al grupo como tal, le agradeció el interés pero le planteó “*a mí lo que me gustaría es exponer con Miranda y con Seveso, vos pensalo*”. Al otro año, Bistes volvió a ver en qué andábamos, se puso a ver las esculturitas del flaco Miranda, los collages de Musso y los míos y aceptó hacer la exposición grupal. De ahí surgió, un poco en serio, un poco en broma, ponerle el grupo “**Los Otros**”.

Recientemente se cumplieron cuarenta años del golpe militar. Nosotros integramos una generación que se formó y empezó a trabajar en ese contexto. Y que

tuvo el gran mérito de evitar la ruptura, y preservar la continuidad de un proceso cultural que a la vez agregó singularidades muy importantes en todas las disciplinas artísticas ¿Qué evaluación hacés de ese período?

En primer lugar lo definís muy bien. Yo creo que el régimen tuvo la intención de cortar con el desarrollo cultural tal como se estaba dando en la década anterior, y surgir o recomponer eso fue todo un trabajo. La búsqueda de referentes, por ejemplo, era todo un desafío. Si bien creo que uno se forma toda la vida, esos años de juventud son particularmente importantes y en ese momento, buscar tipos anteriores a vos, con los que pudieras tener una afinidad era muy difícil. El hecho de conocer a [Miguel Ángel] Pareja sirvió para ir saltando a otros nombres, pero había que hacerlo a pulmón. El descubrimiento de [Juan] Ventayol, por ejemplo, fue deslumbrante, pero lo hicimos en la Bienal de San Pablo de 1978, la primera a la que fuimos. En la parte del núcleo histórico encontramos a Ventayol, a Américo Spósito y otros.



Hombre. Acrílico y grafito sobre tela, 120 x 100 cm., 2013.

Funcionó también ese mecanismo de que los maestros que se quedaron en el país tuvieron una actitud muy generosa, como el mencionado Pareja o el propio Spósito, que a través de la suegra de Musso fue a ver una exposición nuestra y después le habló a Germán Cabrera para que fuera a ver la obra de estos tres locos y a su vez Cabrera, que queda muy embalado, nos invitó a cenar a la casa... esa cadena de relacionamiento, no había otra manera, fue una forma muy importante de recomponer lo que el régimen pretendía borrar.

Era como una gran catarsis que le daba a la realización una condición de autenticidad, de novedad incluso, por su singularidad.

Novedosa para uno, en primer lugar. No quiero hablar por el resto del grupo, pero creo que nunca consideramos estar haciendo algo "nuevo" dentro del panorama de las artes de ese momento. Es algo que

diferencio, aunque no lo crítico, con algunas actitudes de artistas jóvenes actuales. Esa idea de pensar que estás pateando el tablero... no creo que la cosa vaya por ahí. Primero hacé y luego se verá que pasa, se va a decantar.

Otra de las facetas de tu trayectoria tiene que ver con la pedagogía. La llevas adelante a partir del año 1987. Incluso tenés dos experiencias de formación pedagógica en el exterior, en la Escuela de Barcelona y en la de Granada ¿Cuáles son las premisas que pautan tu labor docente? ¿Qué te aporta para tu trabajo artístico esta actividad?

Esas dos oportunidades, para un tipo que no tuvo formación docente tradicional (no fui al Instituto de Profesores, por ejemplo), me sirvieron de mucho. Quizás destacaría especialmente la experiencia del año '98 en Granada, porque fue más tiempo. Fijate que me dejaron con un grupo de tercer año de

pintura durante dos meses para que desarrollara una especie de taller dentro del curso, y el docente me dio total libertad, lo que me permitió probarme en muchos aspectos. El pasaje por Barcelona, en el 2002, tuvo un costado más teórico, ya que lo que fui a ver fue la formación de docentes en arte, a nivel terciario. Con algunas discrepancias y otros acuerdos, en un tiempo que fue más corto, de todas formas sirvió. Pero la gran base para el funcionamiento del taller que dirijo en Bellas Artes, depende de la experiencia personal que fui armando, y supongo que esto que digo es algo que le pasa a todo el mundo. En definitiva uno es, a la vez, una especie de receptor y transmisor de ciertas cosas, lo que conduce a la necesidad de tener que estar bastante informado, y desarrollar cierto espíritu crítico, para no ser una especie de "vendedor de humo". Con el tiempo me fui dando cuenta que el hecho de la docencia me educó a mi también. Te pongo un ejemplo: para



A monte. Acrílico y grafito sobre tela, 120 x 100 cm., 2012.

encarar el tema de las Vanguardias en Latinoamérica tuve que ponerme a investigar el Movimiento Antropofágico en Brasil... capaz que si no era docente yo no llegaba a este núcleo de conocimiento que me resultó una verdadera caja de Pandora, que arranca en la Semana del Arte Moderno de San Pablo, pero termina quizás en la música de Caetano Veloso. Eso es fantástico.

Con respecto a las distintas generaciones que han pasado por tu taller ¿encontrás muchas diferencias a lo largo del tiempo, en relación a las visiones que los estudiantes tienen del arte?

Indudablemente. Pensá que el taller se abre en el año '93. Han pasado generaciones desde ese momento y también ha cambiado el país y por supuesto también la juventud. A veces al taller se lo critica un poco como un espacio en el que se hace mucha apoyatura en lo técnico, en los lenguajes, pero sigo viendo esa característica como

una base ineludible. El flaco [Fernando] López Lage me decía *"Vos hacés demasiado énfasis en la técnica, en los lenguajes y trabajas poco el concepto"* y yo le contestaba *"te equivocás un poco, lo estás mirando de afuera"*. No considero posible un artista que, ya ni hablemos de un cuadro, se plantea montar una instalación y se le desarme. Hay una cuestión manual, física, que el artista la tiene que saber... Si además de todo, estás adentro de una Universidad que confía en vos para que encares un curso con nivel terciario, es imposible no atender estos requerimientos.

Siendo que el canon universal es el arte conceptual, supongo que debe de incidir en las búsquedas de los estudiantes.

Claro, lo que al taller le ha ocurrido es que ha ido variando sus centros de interés, porque en alguna medida, sin llegar a ser una cosa repetitiva de lo que supuestamente deben ser las tendencias del arte

contemporáneo o del arte moderno, si hay cosas que tomás para traerlas al curso. Por ejemplo, cuando entramos en contacto con la obra de [Anselm] Kiefer a mí me pareció algo fantástico, no solo en términos estéticos, como pintor, sino dentro de lo que el tipo plantea. Fijate vos, que un poco como remate o continuación de esto, surge en el año 2007 un intercambio de estudiantes uruguayos a la Facultad de Bellas Artes de Franckfurt. La Escuela me designa a mí como coordinador para acompañar al grupo y eso me conduce a una experiencia muy interesante: hablando, mediante traductor, con los estudiantes alemanes que trabajaban en conjunto allá, les preguntaba por Kiefer. Y una estudiante de pintura bastante joven me decía *"bueno profesor, lo de Kiefer es interesante, la temática y todo, pero en lo que me es particular, esa culpa que él trabaja considero que ya está. Puede ser para la generación de mi abuela o como mucho la de mis padres, pero yo no quiero saber más"*



Sin título. Acrílico y grafito sobre tela, 100 x 80 cm., 2012. Detalle.

nada" y yo abrí bien los ojos porque era buenísimo ese testimonio de primera mano que consideraba esa temática agotada.

En tu obra se repite cierta percepción atmosférica, acuosa y detrás de esa bruma está el ser humano, está el hombre. Esta característica se da como una constante, que detrás "de" existe "algo". ¿En la exposición del Museo Nacional de Artes Visuales, aludís a la violencia?

Si, incluso como mecanismo. Tratando de razonar el cuadro o el plano pictórico, trato de situar esa presencia dramática o violenta, que mencionas, contra un escenario atmosférico y de paz, o por lo menos que no sea una escenografía también violenta. Eso me interesa porque además no me planteo la representación de la violencia por la violencia misma, sino más bien una propuesta que le permita al espectador la reflexión. Si no recuerdo mal hay dos personajes que se van repitiendo sistemáticamente a lo largo

de toda la exposición. Eso es, en primer lugar, a ex profeso. A veces digo que es como cuando un director de cine elige a un actor y lo hace trabajar en diferentes películas. La cosa va por ahí. Por un lado la "Diana cazadora" aparece cuando yo me encuentro con esta fotito que me llamó mucho la atención, incluso en sus aspectos dramáticamente ridículos. Por otro lado yo tenía el tema de volver a observar la naturaleza con fines pictóricos, no con una mirada de los pintores impresionistas sino con una mirada contemporánea, que también es posible. A eso le sumamos una preocupación por hechos dramáticos no resueltos del todo como es la violencia o el tema de los desaparecidos y ya tenemos todas las claves de la obra. Se juntan entonces las tres cosas, yo precisaba un personaje para "la película" y lo encontré. Desde que empecé a ir a Colonia y al río, tenía un escenario al que miraba en diferentes épocas del año... y esas tres cosas convergieron en esas

características que señalabas vos. Después hay un personaje masculino que también es una foto encontrada que saqué yo. Este quedó fuera de la muestra por espacio.

Otro elemento que refuerza el concepto, es la utilización del vidrio acanalado.

Exactamente. Se trata de que la cosa no sea tan directa, de generar un problema, un nudo a resolver. Si uno se pone a teorizar un poquito más, la propuesta puede ir por relacionar la solución estética con esa cuestión brumosa que tenemos para encontrarnos con el pasado, pero que, bueno, está ahí, ineludible.

Marcel Duchamp, declaró en una oportunidad: "no considero que el trabajo realizado pueda tener ninguna importancia desde el punto de vista social, así pues mi arte consistiría en vivir, cada segundo, cada respiración como una obra de arte que no está escrita en ninguna parte",



Diana missing. Acrílico y grafito sobre tela, 120 x 100 cm., 2013.

más allá de esta reflexión que se inscribe en la esencia de su legado, acá también aparecen planteos que interesan: la función del arte y la postura del artista.

En primer lugar, hoy por hoy no me preocupa tanto la función social del arte. Capaz que al principio, cuando hablamos del

grupo, o en una etapa intermedia, sobre todo con actividades de la Escuela de Bellas Artes, ahí me preocupaba más por la función social del arte. Hoy no, incluso tengo ciertas dudas al respecto de esa capacidad de "función social del arte". Por ejemplo, yo encaró esta temática de "Diana cazadora",

en primer lugar por una cuestión de que lo necesito y me gusta hacerlo. En un segundo nivel, quiero, aclararme cosas a mi mismo al respecto de los procesos del país, y también está el disfrute de la pintura en si mismo. Todo eso sin dudas es lo que prima. Si por ahí, colgada la muestra, a alguien

INFANTOZZI
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY

30 Años
1982-2012

Materiales para expresión plástica, artística y artesanal

Somos fabricantes y asesores
VENTAS POR MAYOR Y MENOR

Av. Uruguay 1653 - Tel.: 2408 09 65* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com



Personajes. Acrílico y grafito sobre tela, 100 x 80 cm., 2012.

lo moviliza y vincula eso a determinada temática y momentos sociales del país, me parece fenómeno y no me niego a ello. [Antoni] Tápies decía, en un libro sobre arte que leíamos hace años, que no hay que explicar el arte, pero cuando se entabla el diálogo con el espectador, tampoco despistar o cerrarse a “*la obra está ahí, no te digo nada*”. Creo que es posible una situación intermedia, si hay una persona o grupo de personas que se interesan en tu obra, dar una pista. Así que, en definitiva, yo con Duchamp tengo mis grandes dudas, porque es un tipo brillante pero muy difícil de abordar. Por ejemplo nunca planteé una clase sobre él en el taller, porque no me animo. Me interesa su postura, muchas de las cosas que ha escrito o dicho, pero también mantengo cierta desconfianza hacia él. Así que incluirlo en el curso es difícil.

La Escuela de Bellas Artes, por depender del Estado, siempre ha sido objeto de

questionamientos en cuanto a su función específica.

A mí lo que me preocupa, ya que tocamos el tema de la educación artística, es la necesidad del *aggiornamento* de la Escuela de Bellas Artes.

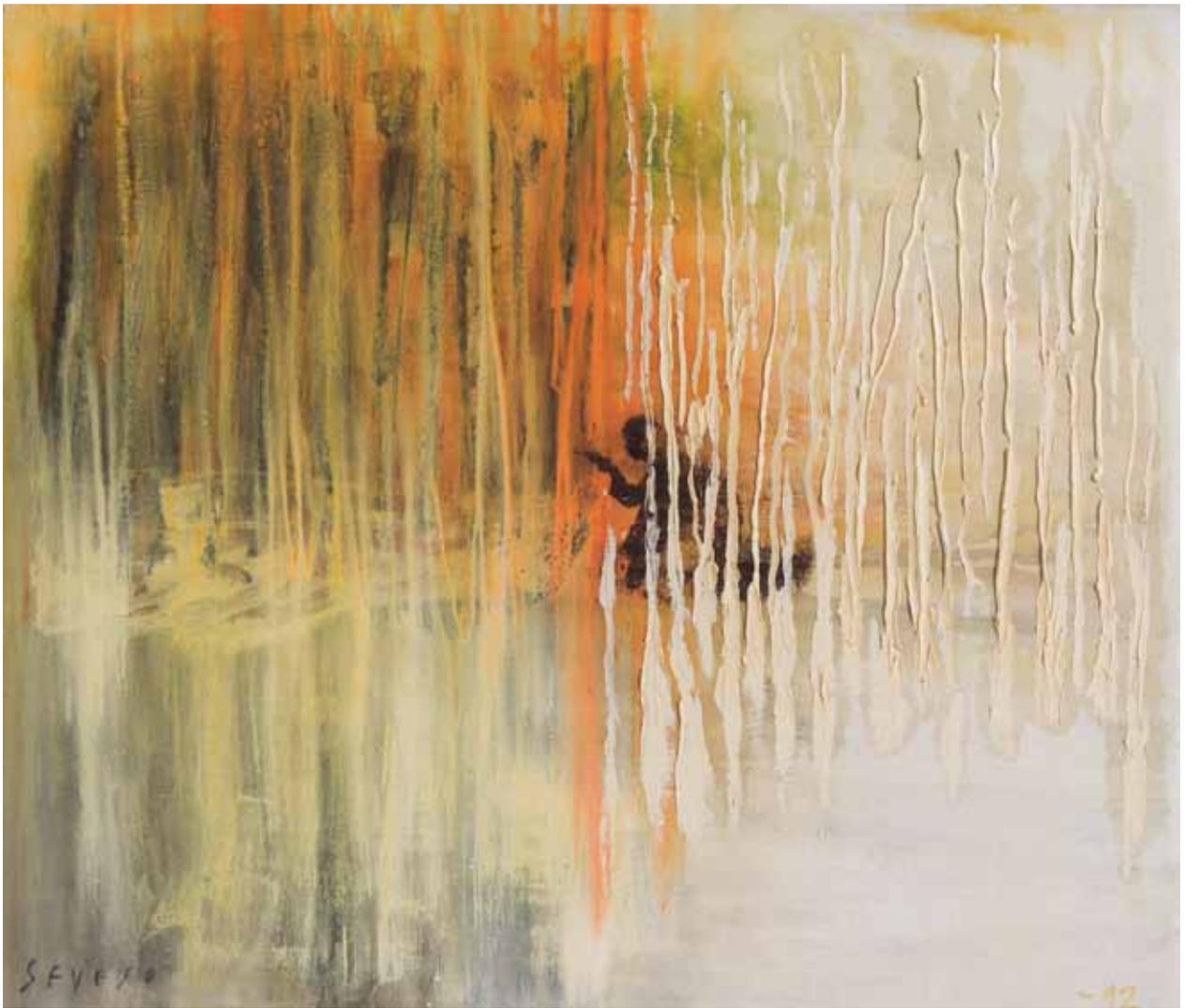
¿A qué le llamas *aggiornamietno* de la Escuela?

En las dos últimas direcciones, la Escuela tuvo un crecimiento en su oferta curricular, con licenciaturas diversificadas en las cuales el estudiante puede elegir ser licenciado en dibujo y pintura, en escultura o en diseño gráfico. Esto implicó una oferta de grado sumamente importante, pero a la vez, ese crecimiento generó una crisis, que es lo que a mí entender la Escuela, hoy por hoy, está padeciendo. Tuvo un crecimiento excesivo para lo que, realmente el medio es capaz de recibir. Entonces yo creo que es urgente una suerte de autocrítica interna de la institución, porque el proyecto del rectorado de

[Rafael] Guarga, que implicaba la creación de la Facultad de las Artes junto con la Escuela de Música, en la práctica nunca superó al hecho de compartir un espacio físico. Es excesivamente ambicioso y a mi manera de ver, surge en una dirección incorrecta: de arriba hacia abajo cuando tendría que haber sido de abajo hacia arriba. Lo evidencia el hecho de que, hasta el momento, nunca se hayan realizado en forma natural, fluida, armoniosa, actividades conjuntas entre músicos y artistas visuales.

¿Cuál es el objetivo de la Escuela? ¿Formador de artistas o de ciudadanos cultivados?

Ahí está el quid de la cuestión. Ese es el gran problema. A docentes y estudiantes que vienen del exterior les llama la atención, y eso es absolutamente puntual, la diversidad de perfiles de estudiantes que hay en la Escuela. Desde un médico que se jubiló y que muy responsablemente te



De la serie "Diana cazadora". Óleo y grafito sobre tela, 120 x 100 cm., 2012.

viene todos los días al taller y trabaja, a un muchacho que terminó el bachillerato e inicia sus estudios, y entre medio, por supuesto, tenés una gama tremenda que incluso puede incluir casos bastante embromados, de derivaciones por parte de psicólogos y psiquiatras que mandan a sus pacientes a la Escuela.

Pero desde la Escuela ¿cuál es el objetivo?

Para mí el objetivo es la formación de artistas, no me cabe la menor duda. Hay docentes que tienen otro planteo y promueven que no debe ser eso, o que no debe ser solo eso. Entonces ahí hay otra polémica interna. Un poco te contesto haciéndote el siguiente planteo: imaginate que el decano de la Facultad de Medicina dijera: "la Facultad de medicina no debe formar Médicos". Automáticamente el rector le cierra la facultad, no tiene sentido, para qué vamos a seguir gastando plata en eso. Lo que pasa

es que se hace necesario generar una visión del medio artístico uruguayo como un espacio muy particular y un mercado de arte al que yo llamo "el mercadito", para poder advertirle al estudiante dónde es que se va a meter.

¿Cómo se explica la complejidad de nuestro escenario cultural?

Nosotros tenemos un gran problema en Bellas Artes, sobre todo en los talleres, instancia fundamental ya que forma parte del ciclo final de la carrera, el momento en el que el estudiante egresa. La Licenciatura se compone de tres años que podríamos considerar un ciclo básico y tres años más de talleres, en los cuales muchas veces, lo que el estudiante reclama es que vos le des la fórmula para insertarse en el mercado y yo no creo que esa sea nuestra función institucional. Por otra parte, los docentes de talleres no somos managers, curadores o promotores, a mí no me interesa esa fun-

ción. Existen diferencias, también en este sentido, con otros responsables de talleres puntuales, que se caracterizan pedagógicamente por una muy magra etapa de formación, pero si existe una preocupación por parte del docente en la promoción de ese estudiante de su taller. Quizás ellos cumplan bien esa función, a mí esa etapa no me compete ni me interesa. Estás además trabajando dentro de una institución estatal, donde el Estado podría perfectamente venir a preguntarte "¿por qué usted promueve a fulanito y no a menganito?" En teoría eso no pasa en ninguna cátedra de la Universidad. El que hace el posgrado de cirugía después se inserta en el mercado laboral porque es buen cirujano, no porque el grado cinco de cirugía lo coloca en tal lado. No es su función. ☺

Casa tomada:

debates y propuestas en torno a la perspectiva del arte feminista

Hablar de **feminismo** genera polémicas. Sin embargo, cruzar el cuestionado término con **creación artística** e **Historia del Arte**, nos permite recorrer el último medio siglo desde el punto de vista de la producción, la investigación y la crítica de un segmento particularmente activo del mundo artístico y a la vez sistemáticamente desatendido. Con referencias históricas sin duda, este artículo no pretende sin embargo “historiar” nombre a nombre un movimiento de dimensiones continentales, impulsado por los motores revolucionarios de las décadas de 1960-70, sino detenerse en los objetivos, propuestas y rupturas que la subversiva mirada feminista aporta a la Historia del Arte, a los estudios de género y a las interacciones más justas entre los actores de la sociedad. Cerramos el tema desde el abordaje específico de un medium expresivo privilegiado por este movimiento como es el arte textil, con la mirada personal de la artista visual uruguaya radicada en Francia, Cathy Burghi.

“Podríamos ser nadie, estamos en todas partes”.

Guerrilla Girls.

“El término feminismo no se refiere a las mujeres como objetos de amor y odio, ni siquiera como objetos de injusticia social, sino que desarrolla la perspectiva que las mujeres aportan como sujetos, una perspectiva cuya existencia ha sido ignorada hasta ahora”.

Virginia Woolf. “Una habitación propia”.

VERÓNICA PANELLA

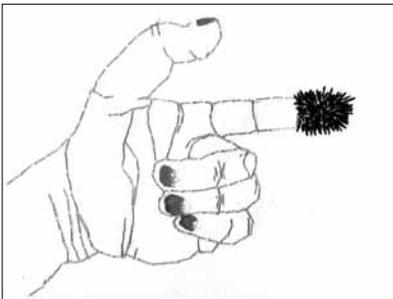
“Acciones, humor y piel sintética”¹, la realidad y el arte revisitados por la perspectiva de género.

En el año 1985 un grupo de activistas estadounidenses, lanzaron a los cuatro vientos su protesta en relación a la escasa participación femenina en la muestra del MOMA “An International Survey of Painting and Sculpture” (sólo trece mujeres en ciento sesenta y nueve expositores y todas ellas blancas, era el reclamo). Bajo un peculiar

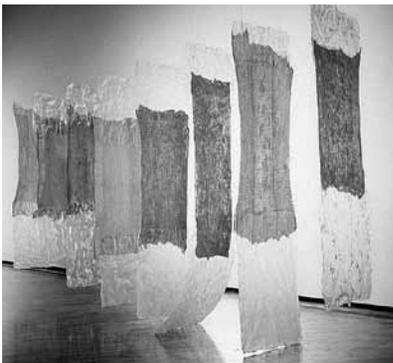
atavío de máscaras de gorila, nombres de artistas muertas y cartelería no menos inquietante (como el conocido slogan “¿Tiene una mujer que desnudarse para entrar en el Museo de Arte Moderno?”, que en realidad corresponde a una protesta similar de 1989) interpelaban con humor a los transeúntes newyorkinos sobre el papel de la mujer como sujeto y objeto de arte. Eran las **“Guerrilla girls”**, movimiento activo hasta el día de hoy, reivindicando la igualdad de oportunidades para la crea-



Ana Mendieta. *Siluetas*. Fotografía de performance. 1973-1977. Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles.



Cathy Burghi. Dibujo textil (hilo sobre tela), 18 x 24 cm. Serie de 100 "bordados". DESBORDADA, 2011-2013.



Eva Hesse. *Contingente*. Estopa, látex y fibra de vidrio. Dimensiones variables. 1969.



Miriam Shapiro. *Doll house Room*. Instalación dentro del proyecto *Womanhouse*. Los Angeles. 1972.

también áreas creativas despreciadas por "artesanales", como las labores "de aguja" o la caligrafía, cuando esto suponía una decisión borderline) pero también simbólicos a partir de la incursión en temas vinculados a las funciones corporales (la posibilidad del placer sexual o la maternidad y su contrapartida, el aborto, destacando al respecto el irónico trabajo "Postpartum Document" -1976- de **Mary Kelly**, la provocativa performance, "Interior Scroll" -1975- de **Carolee Schneemann**, quien lee un largo rollo de textos feministas que saca de su vagina, o el también performático trabajo de **Ana Mendieta** en su serie "Silueta. Work in Mexico"-1973/1977- en las que dialoga con el componente sagrado de la condición femenina y su relación con la tierra), la distribución de roles sociales y culturales (en la que quizás sea la obra de arte feminista más conocida, "The Dinner Party" -1979- donde tres mesas-altares forman un triángulo equilátero en las que **Judy Chicago**, homenajea-sirve en bandeja a treinta y nueve personajes femeninos, reales o míticos), la discriminación y la violencia (en especial la violencia doméstica y la violación, pero no exclusivamente, o no como algo ajeno a la violencia generalizada, como demuestra el dolido trabajo sobre la guerra y la tortura de **Nancy Spero**, "War Series" -1966/70- o "Torture of womens" -1976-), pero también abarcan la reflexión teórica específica (con el incómodo artículo que Linda Nochlin, escribe en 1971, "Why have there been no great women artists?", o "The Pink Glass Swan", escrito en 1977 por Lucy Lippard como iniciáticos de una tradición de crítica feminista, pero de ninguna manera únicos). Si se trata de tomar las riendas de la representación, no tiene un lugar menor la búsqueda de control del análisis de los propios procesos, y la apropiación de espacios de visibilidad para las nuevas y las viejas artistas mujeres, moviendo los cimientos de la investigación historiográfica al resituar figuras como Sofonisba Anguissola o Angélica Kauffmann. Ejemplo y síntesis de este magma renovador encontramos en el proyecto denominado "Womanhouse" (1972). En el mismo, las estudiantes del (recientemente instalado y a cargo del magisterio de Judy Chicago) Programa de Arte Feminista, en el instituto de las Artes de Los Angeles, California, cruzaron elementos de performance e instalación trabajando durante un mes en los diferentes espacios de una enorme casa vacía. El proyecto estaba a cargo de la propia Chicago y de la también docente del programa, **Miriam Schapiro**. Entre los caleidoscópicos trabajos realizados encontramos, por ejemplo, la

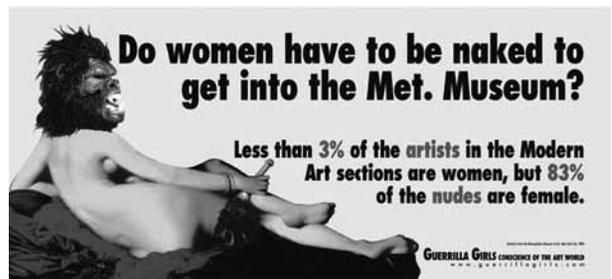
ambivalencia de la casa como refugio o como escenario de terrores familiares en las aparentemente inocentes "Dollhouse Room" (**Sherry Brody y Miriam Schapiro**), o "The Nursery" (**Swanne Wolenman**), la engañosamente banal "Lipstick bathroom" (**Camille Gray**) o la desafiante "Menstruation Bathroom" (**Judy Chicago**) como registros del accionar femenino colectivo, organizado y vital en el espacio ocupado. El resultado no es apacible, dulce, tranquilizador o esperablemente "femenino". Lo que las mujeres mostraron al mundo, incluso cuando se trataba de registros aparentemente "inofensivos", tiende hacia la ferocidad, el desgarrar y en ocasiones el humor negro, reflejos de la fuerza vital de los temas tratados y el deseo de cambiar la realidad a través del impacto de estas nuevas imágenes.

Como una Alicia en el espejo: el problema del saco roto y la autorepetición.

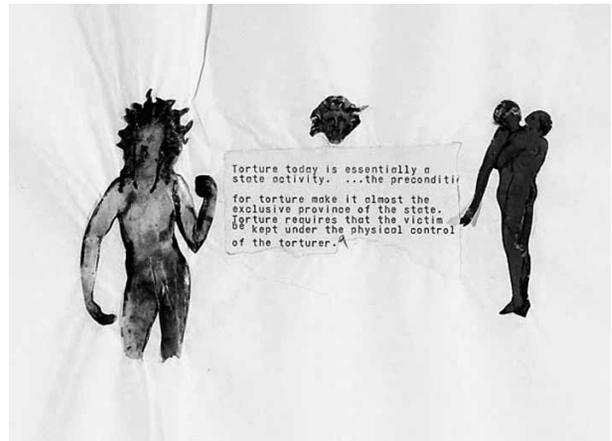
Los años de trabajo en este ámbito conducen a cambios innegables, aunque con diametrales diferencias dependiendo del lugar del mundo hacia el que miremos. Se puede reseñar la recuperación de algunas maestras históricas para las generaciones de artistas, que están más cercanas a poder construir su propia genealogía, la apertura de espacios de visibilidad para las creadoras y teóricas mujeres y para la reflexión de los "temas problema" de la investigación feminista. Se han creado incluso museos reales y virtuales dedicados a la producción de artistas mujeres y sin embargo el saldo aún dista de ser positivo. Podemos pensar en generalizar la evaluación que hace Karen Cordero al respecto de la investigación en México: "se comentó que la discusión sobre las mujeres y el arte camina en círculos (...)"⁹, o la interrogante que lanza al ruedo Mónica Mayer sobre los peligros que la sobreexposición performática sobre el cuerpo pueda hacer a la apreciación crítica del mensaje¹⁰, cuestionarnos incluso el impacto que el supuesto "fin de las ideologías" generó en los ánimos de integración de colectivos en las artistas jóvenes o el progresivo agotamiento de los registros predilectos para estos cuestionamientos, como son la performance o la instalación. El resultado no es concluyente, pero el análisis más agudo y doloroso lo realiza precisamente Miriam Schapiro, interpellando a la fragilidad de la memoria de lo actuado "¿por qué el arte de mi generación se vuelve a crear de la nada cada diez años? Una respuesta puede ser que, aparte de un pequeño público, gran parte del arte de aquel momento nunca tuvo visibilidad cultural. Ante la ausencia de

representación, de iconos, de memoria, las artistas contemporáneas están eternamente condenadas a repetir las desgracias de la supervivencia dentro del patriarcado, y a reinventar las imágenes del pene, la vulva, los vestidos de muñeca, los zapatitos de charol, los edredones hechos de retazos, las historias de la lucha entre hombre y mujer, entre madre e hija. Cada generación abre las heridas, que vuelven a cerrarse en la noche tras ellas.¹¹ Retomando el concepto acerca del peligro de extinción de aquello que no adopta el estatus de construcción histórica, y teniendo en cuenta el desinterés por consignar seriamente lo actuado por las protagonistas mujeres (con honrosas excepciones como la impresionante muestra realizada por el MOCA en el año 2007, *WACK! Art and the Feminist Revolution*,¹² primera retrospectiva de cuarenta años de trabajos feministas) somos optimistas si consideramos que el camino está a mitad de recorrer. La equiparación de oportunidades para hombres y mujeres en cuanto a sus actividades y producciones resulta insuficiente si no coincide con igualdad de oportunidades de salvaguarda y valoración de relatos de esas acciones para generaciones siguientes, más allá de archivarse en el cajón de las curiosidades. Mientras esta realidad no cambie la noria de la repetición seguirá lenta e inexorablemente girando. ☺

1. "Facts, humor and fake fur!" es una de las consignas combativas de las Guerrilla Girls para enfrentarse a la discriminación y la desigualdad. Su página web presenta detalladamente su actividad: www.guerrillagirls.com/
2. Una diacronía sobre "historia del feminismo" desde la perspectiva de la larga duración debería incluir antecedentes como la espectacular Mary Wollstonecraft, que en 1792 redacta la "Vindicación de los derechos de la mujer" o el papel de las sufragistas de principios del siglo XX, pero excedería a la propuesta de este trabajo.
3. Karen Cordero, Inda Sáenz, compiladoras. "Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte". Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México 2001.
4. Karen Cordero, Inda Sáenz. Op. Cit.
5. La relación de los movimientos feministas con la magia podría ser un tema interesante de análisis, por lo pronto varios colectivos adoptan nombres evocativos al respecto, como la revista "Herejías" (1971) o el grupo ochentero, "Polvo de Gallina Negra" comandado por la mexicana Mónica Mayer que hace referencia a un remedio popular contra el mal de ojo.
6. Título del ensayo publicado en 1969 por Carol Hanisch, que pasa a considerarse un postulado fundamental para el feminismo.
7. "En 1975, por ejemplo, se realiza en el DF la conferencia del Año Internacional de la Mujer y,(...) el Museo de Arte Moderno presentó la exposición "La mujer como creadora y tema del arte" en la que —muy de acuerdo con los tiempos— participaron principalmente hombres". Mónica Mayer. "Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México". Debate Feminista. Octubre 2009. Revista online http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=1236&id_volumen=98)
8. Karen Cordero, Inda Sáenz. Op. Cit.
9. Karen Cordero, Inda Sáenz. Op. Cit.
10. Mónica Mayer. "Rosa chillante. Mujeres y performance en México". México 2004.
11. Entrevista a Miriam Schapiro, "The power of feminist art". Revista People 1996.
12. <http://sites.moca.org/wack/> Otro valioso aporte de investigación sobre la memoria de las mujeres en el arte lo están haciendo las españolas de los sitios <http://www.mav.org.es/> y <http://www.m-arteyculturavisual.com/> y las mexicanas en su museo virtual: <http://www.museodemujeres.com>



Guerrilla Girls. 1989.



Nancy Spero. De la serie *Torture of Women*. Fotomontaje, dibujo e impresión sobre papel (detalle). 1976.



Nancy Spero. *Masha Bruskina* víctima de la Gestapo. Fotomontaje, transferencia y dibujo sobre papel. 1996.



LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones • arte contemporáneo
- pintura • escultura • arquitectura • moda • fotografía • diseño
- cerámica • ensayos sobre arte • revistas y publicaciones de arte
- arte para niños

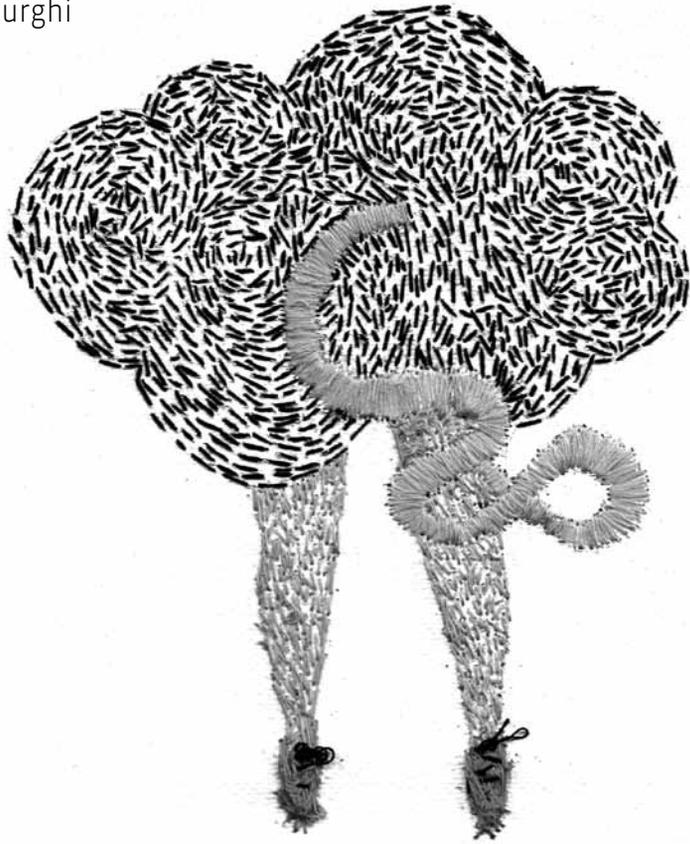
Descuentos especiales

Libertad 2433, Montevideo
Telefax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com

Bajo el signo de Filomela¹: arte textil y denuncia feminista.

Entrevista con la artista visual Cathy Burghi

Aguja e hilos pautando el ocio y el tiempo utilitario. Tejer, bordar, hacer tapices o patchwork han sido tradicionalmente tareas femeninas, pero la lectura de las mismas no siempre es lineal y pendula entre un espacio aceptable de creación y la tarea mandatada por el orden establecido. Es en esta línea que la teórica de arte Rosziska Parker (*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, 1984) reflexiona sobre la compleja relación que existe entre la mujer y las labores "de aguja". Es que el textil permite muchas líneas de investigación que han resultado atractivas tanto a las artistas como a las críticas de arte feministas. Tradición histórica y referente multicultural por un lado, implica transitar una herencia femenina abarcativa de períodos y civilizaciones, donde se conjugan los misterios de un taller de monjas en la Edad Media (en la discutida atribución del *Tapiz de Bayeux*, por ejemplo) con los multifacéticos *Kangas* africanos (objetos de indumentaria a la vez que portadores de un mensajes a los que la uruguaya **Margaret Whyte** acude en la intervención homónima – CCE 2008-). El textil revoluciona realmente sus límites en las oleadas feministas de los setenta, que subvierten su destino original y lo transforman en zonas de interpelación de los roles tradicionales femeninos, con algunos máximos expresivos como la poética y cuestionadora obra de la pionera **Miriam Schapiro**, una de las promotoras, además, del movimiento californiano *Pattern Art*, integrado también por hombres, las fragilísimas redes tendidas por **Eva Hesse**, que evocan la efímera memoria de la labor femenina o la monumental estatuaria textil de la polaca **Magdalena Abakanowicz**, por mencionar apenas lo que puede verse como la punta de un iceberg creativo. Heredera y exponente de esta genealogía, la artista **Cathy Burghi** (Montevideo 1980) juega su "que sepa coser/que sepa bordar" con la debida ambivalencia y profundidad, como evidencian los "dibujos textiles" presentados junto a una instalación "blanda" que cuestiona el alcance de "lo doméstico" en la reciente muestra, "**DESbordada**", realizada en la



Cathy Burghi. Dibujo textil (hilo sobre tela), 18 x 24 cm. Serie de 100 "bordados", DESBORDADA, 2011-2013.

sala M del Subte Municipal entre marzo y abril de este año. En este marco establecimos un dialogo con la artista, ya que nos ofrece un punto de vista privilegiado para abordar el tema de arte y feminismo, desde la perspectiva actual de alguien que, tanto en aspectos estético-formales (uso la aguja y el hilo como registros) como iconográficos-simbólicos (la referencia intimista, la casa-refugio, la dualidad, la sangre) se adentra en las laberínticas formas de la identidad/intimidad femenina.

Haciendo referencia a la producción artística de las mujeres y a la pulsión existente por establecer clasificaciones ¿crees posible una delimitación de categorías de "arte femenino" o "arte feminista" ¿Te ubicás en alguna de ellas?

Para mí no existe un "arte femenino" en sí. Una obra de arte puede tener características femeninas, pero lo "femenino" no constituye el concepto primordial de la

obra. El arte feminista existe y este no es necesariamente femenino. Personalmente me he servido de parámetros vinculados automáticamente a lo femenino para la construcción de mi obra. Lo que si considero es que una parte de mi producción artística es femenina y feminista, por la simple razón que mi trabajo es una suerte de autobiografía. Mas allá de que uno pueda entender y descifrar la identidad de género de otro modo, los valores asociados a lo "femenino" y lo "masculino" siguen resonando en cada uno de nosotros, esto hace que uno se comporte de una manera o de otra tanto a nivel social como en su vida íntima. Cuestionar estos parámetros forma parte de uno de los principios del feminismo.

Parecería que al día de hoy persiste la tendencia de asociar "feminismo" con un discurso panfletario. Al menos resulta difícil la disposición a ubicar análisis, artistas u obras dentro de esta classifica-

ción ¿Lo ves así? ¿a qué podría atribuirse ese rechazo?

Si bien yo me considero feminista, no me interesa ser catalogada como "artista feminista", porque en mi obra más allá de un discurso social o político, puede percibirse el humor, la autocritica, la reparación, la poesía. Sucede lo mismo con otros conceptos ("artista textil", "artista latinoamericana") no quiere decir que niegue lo que forma parte de mí y de lo que soy, pero, al menos en mi caso, encasillarme en algo concreto es reductor cuando hablamos de ARTE.

Pienso que asociar panfletario con "Feminismo" en la contemporaneidad es un error, el feminismo de los años '60 y '70 se ha ido transformando con el correr del tiempo. Con esto no estoy diciendo que el movimiento feminista halla perdido fuerza, sino que se han ido ganando batallas, frutos del trabajo de muchos militantes, artistas, ciudadanos.

¿En qué modifica sus parámetros este feminismo actual?

El Arte feminista sigue existiendo (y por suerte), pero quizás como una forma de "post feminismo" o un feminismo menos furioso. Es claro que hay muchos artistas (hombres y mujeres) de diversos horizontes (África, Asia) que siguen siendo condenados duramente por sus posturas políticas y sociales. Hacer arte feminista en Irán, no es lo mismo que hacer arte feminista en Francia o en Uruguay. Con esto no estoy diciendo que en el occidente la mujer haga uso pleno de sus derechos, sino que las diferencias culturales son abismales y que el artista no corre los mismos riesgos ni la realidad es la misma.

Cuando se hace referencia a los estudios de género no es extraño encontrarse con voces que critican esta forma de investigación por "secesionista", cuando no inútil ¿Es válida una perspectiva de investigación sobre arte y género o colabora a "dividir aguas"?

No me parece que investigar sobre arte y género colabore a una división, al contrario, es Justo y Necesario. No podemos analizar la obra de Keith Haring, de Félix González Torres, de Sarah Lucas, de Ana Mendieta o de Orlan sin hablar de género. Lo que sí creo es que hay un desinterés general en cuanto a la investigación sobre género en muchos ámbitos. Uruguay como Francia no son países pioneros en cuanto al análisis, si los comparamos con Inglaterra o Alemania, por ejemplo.

Las temáticas feministas parecen manejar "temas problemas" que la historia-



Cathy Burghi. Instalacion -DESBORDADA- (2012) (170x150x150cm aprox) materiales blandos (tela, poliestireno, espuma de poliuretano) Galeria Bendana Pinel, Paris-Francia. Foto Laurent Bernard.

dora Amparo Serrano de Haro clasifica en "mitologías domésticas", referida al cuestionamiento de roles y tareas "tradicionales" y "los límites del cuerpo" ¿te animás a ubicarte en alguna de estas clasificaciones?

Quizás en la primera... La muestra "*Desbordada*" fue un largo trabajo de casi tres años.

Allí presenté dos instalaciones, una constituida de cien dibujos textiles y otra en tres dimensiones, realizada en materiales blandos: la representación de la casa. Este trabajo constituye una parte importante de mi creación. Fue un proceso de reclusión en el espacio domestico, una manera de protesta contra los tiempos acelerados y bulímicos de nuestra sociedad consumista, donde se le asigna un precio al tiempo.

¿Por qué el uso de un registro tradicionalmente "femenino" como la aguja y el hilo y tan utilizado, a su vez, en la producción artística feminista de los últimos cuarenta años?

Aunque no me considero artista textil en el sentido estricto del término, utilicé hilo y aguja como útiles significativamente reparadores. Retomar una tarea asignada generalmente a las mujeres, en sus tiempos de ocio y en el espacio de la casa, es como apoderarme de un tesoro y transformar esas "carpetitas", servilletas, o pañuelos en un soporte para denunciar, o contar historias que no son meramente decorativas. Inevitablemente el primer reflejo del público es "¡Ay, qué lindo!" Porque todo es rosadito suave y depurado, se impone una segunda mirada que se carga de mujeres sin rostros, cuerpos mutilados, bocas, dedos, vulvas. Esta dualidad, que asumo enteramente, no hace de mí un ser "*borderline*", sino que juego entre la seducción y el rechazo.

¿Podés reconocer influencias directas o indirectas de plásticas mujeres en tu trabajo? Una de las denuncias de la critica feministas es la dificultad para establecer genealogías propias.

Hay muchos artistas hombres y mujeres que me han influenciado directa o indirectamente... dentro de las artistas mujeres están Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Judy Chicago, Sarah Lucas, Yayoi Kusama, Jhoana Vasconcelos, Françoise Petrovich, Cindy Sherman, Ligia Clarck, Ana Mendieta, Sandra Vasquez de la Horra.

¿Considerás que tu condición de mujer supuso alguna limitante a tu condición de artista?

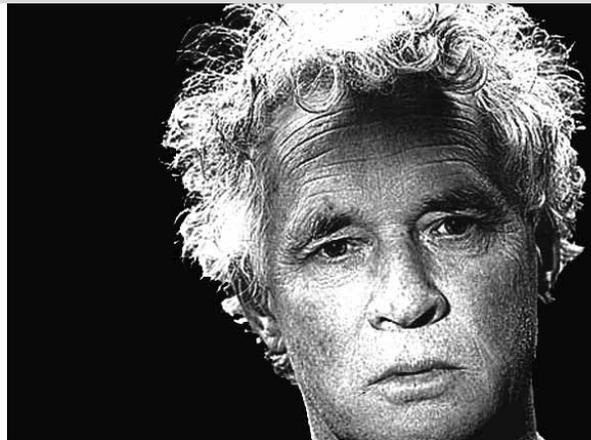
Pienso que la condición de ser mujer, como la condición de ser hombre influyen en la creación artística, como en el resto de las conductas de la vida. En mi caso particular, trabajo sobre la identidad, y parte de la identidad es, precisamente, la de género. ☺

¹ Según el diccionario de Mitología Griega y Romana de Pierre Grimal (que a su vez toma como referencia la obra de Ovidio, "*Metamorfosis*"), la ateniense Procne, casada con el héroe tracio Tereo, añoraba a su hermana Filomela (o Filomena en otras versiones) y suplica a su esposo que la traiga a su lado. En el camino Tereo viola a su cuñada y para evitar que lo denuncie le corta la lengua y somete a la joven al cautiverio, alegando ante Procne que Filomela ha muerto. Sin embargo, la víctima encuentra la forma de comunicarse con su hermana y conseguir venganza a través de una tela, en la que borda sus desgracias. Debo la profesora Lourdes Peruchena la idea de relacionar este mito con el espíritu del *Partten Art* y el uso contestatario que las voluntariosas Filomelas modernas dan a la labor de aguja como registro expresivo feminista, así como el acercamiento a la obra de Rosziska Parker, "*La puntada subversiva*". (Lourdes Peruchena-Verónica Panella. "*La insoponible levedad del ser*". Cursos de Verano Instituto de Profesores Artigas. Febrero 2013. Trabajo inédito).

Globalización y disconfort

en los intersticios del arte contemporáneo

En el Centro Cultural de España, estuvieron brindando conferencias Mónica Caballas, coordinadora de exposiciones temporales en el Museo Reina Sofía (2000-2007) y Kevin Power, teórico y curador de arte inglés radicado en España, especialista en el proceso de globalización.



Mónica Caballas / Kevin Power. Fotografías s/d.

LUIS VIDAL GIORGI

En su charla titulada. **“El disconfort en el sistema del arte contemporáneo ¿Quién lo crea?”** Mónica Caballas, se refirió a varias experiencias, las cuales entrarían, por sus planteos estéticos y sus consecuencias, dentro de esa categorización.

Una de ellas es el envío de Santiago Sierra a la Bienal de Venecia en el 2003; allí el Pabellón Español estuvo deliberadamente cerrado y tapiado, y sólo se podía acceder a él por una estrecha puerta si se presentaba el pasaporte de ciudadano español ante un guardia privado. El conjunto actuaba

como una forma de marcar el nacionalismo cerrado que padecían los inmigrantes en la España contemporánea. El artista lo definió como una performance sobre la frontera. Se podía leer también como la intención de tapar, de ocultar, pues adentro, el pabellón se presentaba al espectador como una obra sin terminar, con las paredes sin revocar, los cables eléctricos a la vista, casi en escombros.

Luego destacó al grupo argentino *“Mondongo”*, caracterizado por realizar enormes retratos con diversos elementos u objetos

agrupados y encargado de llevar a cabo unos retratos gigantes de la familia real española, utilizando espejitos de colores. El resultado de la creación agradó a la realeza, que había solicitado la obra, pero la obra también podría interpretarse como la devolución de los espejitos de colores que los conquistadores españoles habían intercambiado por oro a los indígenas; y también como el espejo fragmentado del poder.

La otra mención fue para una artista mexicana, Teresa Margolles: en una de sus ins-



Eugenio Merino. *Always Franco*. 2012. Fotografía s/d.

talaciones el público recibía desde el techo pompas de jabón, que despertaban la simpatía como en un juego infantil, para luego enterarse, a la salida, que para esas pompas se había usado el agua de la morgue de una ciudad mexicana, utilizada previamente para el lavado cadáveres de asesinados por el narcotráfico. En otra ocasión, en una instalación llamada *"Ajuste de cuentas"*, esta misma artista, exhibía joyas de los narcojoyeros, o sea joyeros que trabajan para los narcos. La ostentación y el lujo, por ejemplo en los pesados colgantes de oro, marcan un signo del ascenso social del traficante ilegal. Por otro lado hay una ironía en las cuentas de los collares y las muertes que la policía no investiga, poniendo simplemente casos como "ajuste de cuentas".

Especialmente abordó la obra de Eugenio Merino, que toma referencias del cine, la caricatura y los íconos. Este artista incluso ironiza sobre el arte contemporáneo, armando un cubo de vidrio como el que Damian Hirst utilizó para poner su famoso tiburón, ubicando en su interior al propio Hirst con su calavera de diamantes y apuntándose con un revólver en la sien, dando a entender que con su suicidio, aumentaría aún más su cotización. Pero las que tuvieron más repercusión fueron sus obras sobre

Francisco Franco. En una de ellas ubica un Franco colorido, casi de tamaño natural en una heladera de las de Coca-Cola, como si estuviera conservado y pronto a salir nuevamente para ser utilizado. Esta obra generó un juicio de una *Fundación Francisco Franco* por ofensas al Caudillo, proceso legal que se está llevando adelante en la actualidad.

Por último mencionó a Jorge Galino y Santiago Sierra con una acción-intervención donde los artistas organizaron una caravana de autos oficiales con gigantescos carteles en blanco y negro, al estilo de los carteles de cine de los cincuenta, con todos los gobernantes desde la muerte de Franco, asimilando el desfile de *"Los Jefes"* a un cortejo fúnebre que también se podía leer como la incapacidad de reconstruir un vínculo con la ciudadanía descreída de los encargados del poder.

En tu conferencia tomabas como referencia la situación de crisis. Lo presentabas como un antes y un después, ya sea por los artistas que, de alguna manera la habían anticipado y también por quienes reflejaban ese estado de desconfianza. Asimismo señalaste cómo ha afectado la crisis algunas actividades que estaban

sobrevaloradas en las artes visuales: los megaproyectos, algunos museos. Podemos tomar esto como punto de partida para conversar.

Mónica Caballas: Tomé algunas obras anteriores a la crisis que quizás pudieran tener una lectura diferente a posteriori, es lo que me pareció interesante. Lo que trataba de transmitir era una sensación, que creo bastante compartida, no sólo a nivel de crítica. Realmente nos dábamos cuenta que era un momento de exceso, se construyeron numerosos proyectos de arte contemporáneo que se iban llenando de obras, básicamente adquiridas en un mercado nacional y esas colecciones se iban pareciendo unas a otras, por lo que los proyectos no se distinguían por los objetivos, sino que se iban asimilando unos a otros. Y cuando todo este sistema colapsa, es mucho más fácil de ver. El ejemplo más llamativo es la Ciudad de la Cultura de Galicia, en Santiago de Compostela, cuyo gastos se han multiplicado por diez, y va a quedar como metáfora de ese espíritu de macroproyectos, que al final no construyen nada en cuanto a la cultura, más que un edificio. En el fondo es nada más que la carcasa, no es el proyecto que permite construir pilares sólidos en la cultura.



Eugenio Merino en su estudio. Fotografía de Juan Barte.

En los ejemplos que señalaste, los artistas, con cierta ingenuidad planteaban determinadas críticas pero a la vez estaban ocupando un lugar que la política, por su desprestigio había dejado vacío ¿Eso significa un retorno al arte político, como único lugar donde expresarse?

De las obras que mostré, más que el trabajo en sí, lo que me interesó fue lo que ellas desencadenaron. Es necesario hacer énfasis en este punto con respecto a lo expuesto: no se trataba de hacer un juicio sobre la obra. Tampoco me parece, en el caso de una obra descartada como buena o profunda, que eso implique que haya que evitar el análisis o descartar lo que desencadena en cuanto a una respuesta

política o social. Me parece importante lo que está sucediendo con la obra de Merino, porque sirve para hacer visible tramas con las que convivimos, sabemos que existen pero no se visibilizan de esa manera, como esa respuesta tan agresiva de la Fundación Francisco Franco. También me quedé pensando ¿por qué la obra de Fernando Sánchez Castillo que también trabaja con la imagen de Franco no despierte esa reacción y la de Merino, si?

¿Y cuáles te parece que son esas causas?

Se me han ocurrido ideas que a lo mejor no tienen ningún sentido. Pero quizás sea el hecho de que la obra de Castillo trabaja con el monumento y permite desde allí una lectura más intelectualizada de la

obra, cuando lo que le critican a Merino es justamente la ridiculización de la figura, lo que resulta, por otra parte, una lectura muy superficial de la pieza.

En realidad la de Merino me asustó, por ese Franco esperando salir.

Sí. Esa circunstancia y por llamar la atención sobre temas que han sido poco trabajados, es posible que desencadene otros trabajos sobre el mismo tema.

Y también generó esos actos de los artistas antifascistas que mencionaste.

En principio son un grupo de artistas que, sin ser anónimos, no quieren hacer publicidad, no quieren venderse como una lista de nombres, son como un movimiento o una postura de oposición a esa circunstancia. Creo que es una respuesta equilibrada a una Fundación Francisco Franco, que alcanza una oposición de antifascistas, lo que también es algo irónico. Es un tema que casi se ha tomado como una broma pero creo que no lo es, tiene un trasfondo más importante y complejo.

En el sistema puede haber lugares donde se genera una crítica, una situación de incomfortabilidad y luego el mercado marca los límites, para volver a ese tema. El mercado hoy ¿que tan distorsionado está por las bienales, por la crítica?

Kevin Power: Creo que el mercado prima, está marcando las pautas. Y la cultura en general es excesivamente cómplice con el mercado. De esa manera, lo que se globaliza es un modelo de economía transnacional, capitalista neoliberal y el arte actúa como cómplice con este sistema. Sigue un modelo paralelo.

A nosotros desde aquí, desde el Sur, nos preocupa que nos llegan siempre modelos que son consecuencia de lo que sucede en el Norte, vivimos doblemente la distorsión del mercado. Y a veces reviviendo pautas que en los "Centros" ya se perciben como envejecidas ¿También lo "no central" es distorsionado y fagocitado por el mercado? ¿De qué manera?

Es tan evidente que hay una fragmentación dentro del contexto contemporáneo, que produce un fenómeno de multiplicidad de mercados a distintos niveles, mercados que van dirigidos al turismo, mercados meramente comerciales, mercados nacionales e internacionales, y luego el fenómeno de las ferias y bienales.

Las ferias están produciendo un tipo de arte que no es exactamente lo que hay en el sistema museológico ni en las grandes



Eugenio Merino. *For the love of gold*. 2009.

galerías, pero que a la vez presionan al coleccionismo, a los museos en sus compras. Lo que está sucediendo con la globalización, es la diversificación del mercado. Es inmenso ahora, los chinos son quienes están legitimando todo esto. Los precios están subiendo. Lo mismo va a suceder en la India, en Rusia, en Brasil probablemente, con un auge de los precios y un proceso de legitimar las carreras de los artistas más ampliamente. Los chinos están llegando a precios muy por encima de su situación histórica para una obra contemporánea

¿Cuáles son los mecanismos que podemos introducir frente a una situación que es cada vez más compleja? Tenemos los mercados centrales que siguen dominando, como Londres y Nueva York, y van rápidamente emergiendo otros centros como contraposición a estos. También es una rivalidad entre China y Estados Unidos por quién va a dominar la escena económica del mundo. Y aunque no es seguro, si los chinos llegan a ganar la batalla económica, imagino que también sus mercados van a dominar como centros del mercado de arte contemporáneo. También Australia y el sudeste de Asia están creando sus propios espacios de transacción, que no están tan interesados en lo que se produce en Europa y Estados Unidos, pero encuentran sus propios mecanismos para vender y comprar puertas adentro ¿Dónde va estar la Historia del Arte ahora? ¿Qué va a ser? Esta diversificación masiva de la cual muchas veces tenemos poco conocimiento, es una de las consecuencias de la globalización.

Justamente para terminar y dejar algo esperanzador ¿qué hay de interesante u original en el arte mundial que puede escapar a esa lógica?

Como siempre sucede, en estos nuevos

centros de fuerza económica también hay respuestas creativas muy imaginativas, hay dinero para producirlas, hay un gran interés social y hay interés de las instituciones de promocionarse y obtener visibilidad. Se está dando mucho espacio a la creación contemporánea. Hay artistas muy sorprendentes en el contexto chino y también en este momento en la India. Donde hay movimiento económico, hay respuesta creativa, aunque quizás sin el filo crítico necesario. El arte debe crear una autocrítica de sí mismo y a la vez buscar respuestas relacionadas con una crítica política, es una de sus tareas.

En China hay censura, en India no ¿Cómo influye eso?

Es que el arte ha hecho muy poco para reconocer el peso de la economía en su comportamiento. Debería buscar una manera de sacarlo más a la luz y despegar las relaciones de poder en relación con su propio sistema. 📍



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook

Una reivindicación del artista a treinta y cinco años de su muerte

El regreso de Giorgio de Chirico

PABLO DOBRININ

La obra de Giorgio de Chirico (Volos, Grecia; 10 de julio de 1888- Roma; 20 de noviembre de 1978) no solo no ha envejecido, sino que está llamada a seguir motivando nuevos estudios. De Chirico fue elogiado por su período "metafísico" que (discutiblemente) se sitúa entre la primera y la segunda década del siglo XX. Sin embargo, su obra posterior, a instancias de los surrealistas comandados por André Bretón, fue dilapidada por la crítica. Así, por ejemplo, se expresaba Raymond Queneau

en 1928: *"La obra antigua de Giorgio de Chirico no perdona al siniestro bufón de hoy los sucios colores de sus nuevos cuadros y, con su apoyo, arrojaremos al basurero del olvido al pintor que fue el primero en descubrir una misteriosa y nueva faceta del misterio."* Pero, la verdad sea dicha, no existió algo parecido a una traición o un cambio de valores. Hoy, a treinta y cinco años de la muerte del artista, es posible afirmar que si los opinólogos se hubiesen acercado a sus cuadros con humildad, para tratar de en-



tender cómo funcionaba su universo personal, en lugar de criticarlo con ideas preconcebidas, seguramente le habrían permitido al artista disfrutar de un reconocimiento que se había ganado con creces. En lugar de eso, su vejez la pasó luchando contra la incomprensión, las burlas, los imitadores y los falsificadores.

La autenticidad

En el óleo *La incertidumbre del poeta* (1913), De Chirico muestra que ya tiene



Autorretrato. Óleo sobre tela. 38,4 x 51 cm. 1922.

claro el rumbo que ha de tomar su pintura. El cuadro plantea la posibilidad de elegir entre una escultura femenina (símbolo de lo eterno, ideal, espiritual) o un cacho de bananas (lo efímero, profano, asociado a la animalidad).

De forma análoga, en **Nobles y burgueses** (1933) vemos un contraste entre dos modos de entender la vida. Mientras los burgueses aparecen sentados (uno de ellos con un bastón) y abrumados por el peso de sus pertenencias materiales; a

los nobles se los ve de pie, ligeros, y hasta con un caballo. Para el artista, el concepto de nobleza no se relaciona con un árbol genealógico o un título, sino con una predisposición espiritual.

La metafísica

De Chirico se consideraba un artista-médium, y lo fue, si entendemos por tal a alguien capaz de tender un puente entre el mundo material y el espiritual. De hecho, la revelación de su pintura metafísica

le llegó luego de un largo período en el que se vio mortificado por malestares estomacales, migraña y fiebre, tal como suele suceder a aquellos que acceden a visiones místicas.

Su obra mostraba ambientes yermos y oníricos de perspectivas divergentes, en los que los tonos opacos remitían a un paisaje melancólico e interior. La iconografía comprendía calles desoladas, trenes que aludían a la figura ausente del padre, esculturas, escenarios teatrales, maniqués, y las

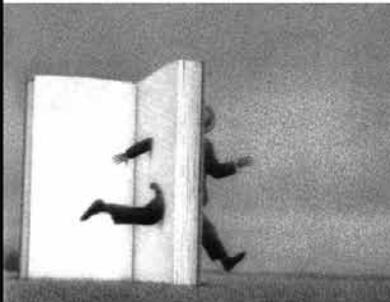


1. **El poeta y el pintor**, s/d. 1975.



2. **El retorno de Ulises**, s/d. 1968.

LIBROS
DE ARTE



Historia del arte, Estética,
Arquitectura, Fotografía,
Arte Contemporáneo,
Teatro, Bellas Artes,
Pedagogía del arte, Diseño

-  Rastreo de
títulos específicos
-  Búsqueda
Personalizada
-  Lo llevamos
a su casa, taller
o lugar de trabajo

librosclau@adinet.com.uy
099 486 156
Presentando "La Pupila",
10 % de descuento

plazas de Italia, desde luego. Por más que fuese una plaza conocida, bajo su mirada ya no era la misma, o en todo caso era la plaza que estaba *detrás*. Lo que está del otro lado de las cosas; un espacio que se percibe como extrañamente familiar. Respecto a los escenarios teatrales es interesante recordar a René Guénon cuando señala (en *Aperçus sur l'initiation*) que "el teatro es una imagen del mundo, uno y otro son propiamente una representación". En el teatro medieval religioso, es decir, en los *misterios* (palabra muy recurrente en De Chirico), los ángeles y los demonios "representan" los estados superiores e inferiores del ser, ya que "no pueden evidentemente ser descritos más que simbólicamente mediante términos que se toman prestados al mundo sensible".

De Chirico sabía precisamente que el universo metafísico no puede ser representado más que de un modo simbólico. La proliferación de escenarios de teatro y telones nos ayuda a recordar que lo que estamos viendo no es la verdad en sí misma, sino la representación que el ser humano, limitado por sus esquemas mentales, puede llegar a hacerse de ella.

Otro punto muy interesante para nosotros es el que se refiere al autor dramático. Explica Guénon que "los diferentes personajes, siendo producciones mentales de éste, pueden ser contemplados como representando modificaciones secundarias y de alguna manera prolongaciones de él mismo, aproximadamente de la misma manera que las formas sutiles producidas en el estado del sueño". Esto es muy importante cuando caemos en la cuenta de que De Chirico, al

internarse en esos mundos metafísicos y oníricos, muchas veces está pintándose a sí mismo.

El maniquí

Los maniqués no tienen que ver con la deshumanización ni con una visión irónica del hombre. Los que afirman o repiten esta cantinela, dejan de lado el hecho de que la pintura de De Chirico es de orden metafísico; algo que se acepta sin reparos, pero que lamentablemente no se ha querido profundizar. El maniquí es un símbolo del alma. Dice Eduardo Cirlot en su **Diccionario de Símbolos** sobre el Maniquí: "Como el homúnculo y la mandrágora, es una imagen del alma en la mentalidad primitiva. Lo mismo sucede con el espantapájaros, los muñecos y todas las figuras parecidas a la humana; de ahí la creencia en su actividad mágica". James George Frazer, en **La rama dorada**, en un ítem que se titula precisamente "El alma como maniquí", maneja también esta opinión.

Hay dos formas de acceder a los espacios metafísicos, una es morir e ingresar en la inmortalidad, y en ese caso De Chirico por lo general recurre a las esculturas de piedra. La otra es que el alma (maniquí) viaje a esos mundos. El ser humano (su alma) tiene varios modos de trascender los límites o acceder al conocimiento profundo, ya sea por la vía del arte o de la razón. Esto queda testimoniado en cuadros y dibujos como **El filósofo y el poeta** (1914), **Los matemáticos** (1917), **El trovador** (1956), **El poeta y el pintor** (1975), entre otros.

Todos los personajes son buscadores. Quizá lo importante no sea elegir entre las distin-

tas vías de conocimiento, sino poner aquellas que nos son afines al servicio de un mismo objetivo, tal como lo hizo el propio De Chirico, que se interesó por actividades o saberes diversos como la pintura, la poesía, la filosofía o la alquimia. (Imagen 1).

El tema griego

El tema griego nunca es una pose en De Chirico; muy por el contrario, Grecia (con sus mitos, sus arquetipos y su sabiduría) tiene un valor metafísico. Pero además recordemos que él había nacido en ese país. Hay un doble regreso que está presente en toda la obra del autor: a la infancia y al tiempo mítico.

Así se expresa en su autobiografía:

“Ciertamente, todos aquellos espectáculos de excepcional belleza que vi en Grecia de niño y que son los más bellos que haya visto hasta ahora en mi vida, me impresionaron tan profundamente, me quedaron tan potentemente impresos en el ánimo y en la memoria, que hicieron de mí un hombre excepcional, que siente y entiende todo cien veces más intensamente que los demás”.

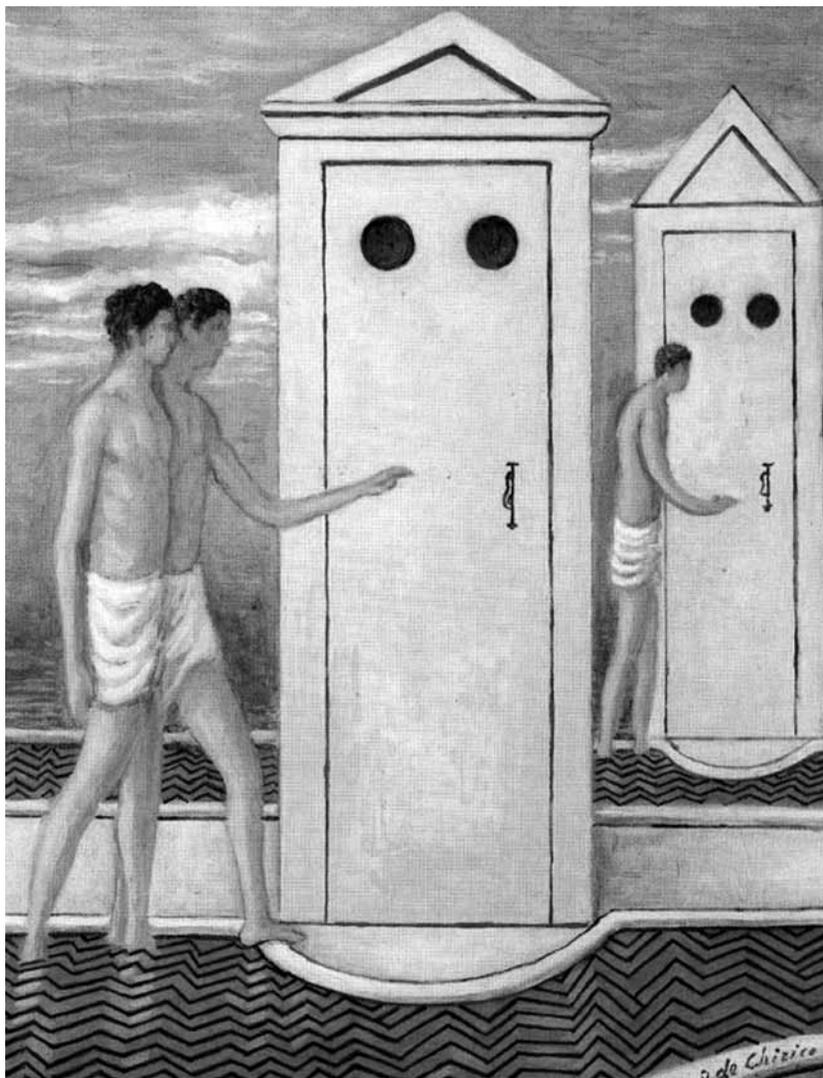
En **El retorno de Ulises** (1968) vemos al héroe griego remando en un mar que está en el interior de una casa. El hombre que tiene un corazón de poeta no es muy distinto de este Ulises que rema en el interior de una habitación; porque ambos buscan su Ítaca, algo que perdieron y que provoca una infinita nostalgia. (Imagen 2).

Los arqueólogos (1968) son figuras que tienen templos en su cuerpo, porque de eso nos habla el autor, de una Grecia interior, de lo trascendente, lo arquetípico. Por otra parte, los famosos baños (iniciados en 1935 con **Los baños misteriosos** y luego desarrollados en muchos cuadros y esculturas) tienen un valor bautismal, iniciático, hacen surgir un hombre nuevo capaz de emprender la búsqueda de un espacio metafísico o un tiempo mítico, atemporal. A medida que la serie se despliega en el tiempo se va haciendo cada vez más patente que la forma de las casetas de los bañistas remite a la de los templos griegos, punto de encuentro entre los mundos. (Imágenes 3 y 4).

Los retratos

Aquellos que criticaron al autor por una cantidad “desmesurada” de autorretratos, y vieron en ello una simple manifestación de egolatría, obviamente no se molestaron en analizarlos. De Chirico se pinta a sí mismo porque el viaje metafísico es básicamente personal, individual.

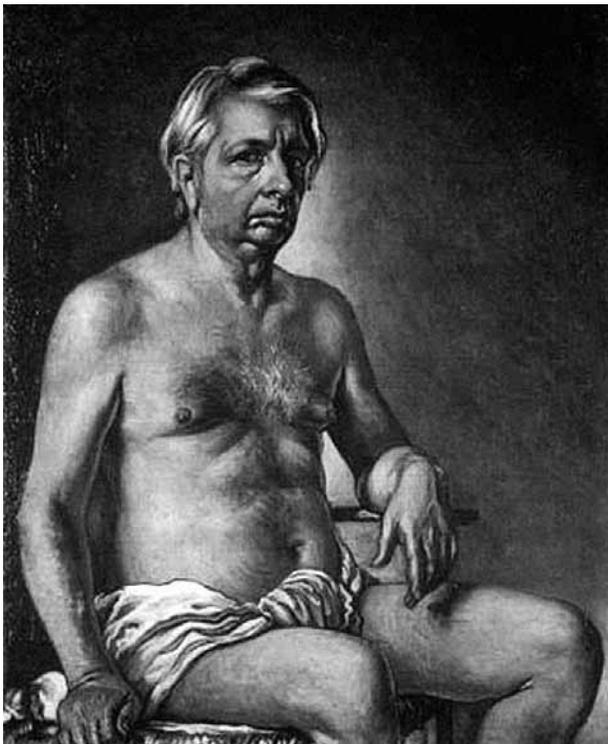
El autorretrato **Y qué amaré si no es el enigma** (1914) presenta a un De Chirico de



3. Casetas, s/d. 1935.



4. Los baños de la ciudad de Volos que sirvieron de inspiración a la célebre serie. Foto de 1900.



5. *Autorretrato desnudo*, s/d. 1942.



6. *Retorno al país natal*, s/d. 1934.

expresión melancólica. Estamos en la antesala del viaje que va a realizar, aun no sabe el camino, pero ya se advierte esa sed de infinito que tienen los poetas. **Autorretrato desnudo** (1942) muestra al artista vestido con la misma ropa que los bañistas de sus cuadros, listo para emprender el viaje transformador. (*Imagen 5*).

En **Autorretrato con atuendo del siglo XVII** (1959), luce ropas de caballero y porta una espada; también preparado para el heroico viaje. Y en 1978 (el año de su muerte) se pinta con ropas similares, pero ahora agrega un templo griego al fondo.

El Regreso

De Chirico viaja a los espacios metafísicos para encontrar la verdadera existencia, y también para buscar al padre que perdió cuando era un muchacho.

El hijo pródigo (1922) es parte de una larga lista de obras en las que el artista intenta regresar a un sitio al que ya no se puede volver. Allí el maniquí (el hijo) se reúne con el padre que es una figura de piedra.

De Chirico busca al padre en sus primeros cuadros, alude a él con la presencia del tren, no solo porque el tren que llega o se aleja es una imagen poderosa y sugestiva, sino también porque su padre era ferroviario. Luego comienza a buscarlo en el más allá.

En **El retornante** (1918), De Chirico, en la figura de un maniquí, regresa junto a su padre, que vive en una realidad metafísica. El padre es otra vez una figura pétreo que sale de la base de una columna, para sugerir que ya se ha instalado fuera del tiempo y que vive en la eternidad. Sin embargo, tristemente, esa imagen sigue mostrando la imposibilidad del deseado encuentro. De Chirico contaba que soñaba con su padre y que quería abrazarlo, pero él le apartaba los brazos. En este cuadro la imposibilidad del abrazo está sugerida no solo por actitud distante del padre (ojos cerrados, brazos cruzados), sino porque el propio maniquí carece de brazos.

En **Retorno al país natal** (1934) el hombre que accede al espacio mítico de la infancia, tiene un traje similar al de los nobles retratados en el cuadro **"Nobles y burgueses"** (1933). No se trata de un cuadro realista, sino metafísico, hecho que queda de manifiesto por el valor simbólico de los elementos que lo integran, por el atuendo del visitante y por los cuadros que aparecen sobre las praderas. Hay alegría en los colores de la casa, el agua de la fuente, la cerca abierta, las golondrinas, el bosque verde. Y en el ángulo inferior derecho se ven las vías del tren. (*Imagen 6*).

Giorgio de Chirico es el hombre que siempre está regresando, a su infancia, a un tiempo mítico, a sí mismo. Lo que muestra su trayectoria pictórica es que nunca abandonó la pintura metafísica. Hay una identidad clara, un pensamiento sostenido. Estoy convencido de que De Chirico fue incomprendido fundamentalmente por dos razones. En primer lugar porque nadie quiso acercarse a su obra con humildad, para estudiarlo como era necesario. Y en segundo lugar porque la metodología escogida para abordar su trayectoria, no fue la correcta. Después de lo que acabamos de considerar, resulta obvio para cualquiera que un estudio que partió en dos su obra, no fue una decisión feliz. Por el contrario, un estudio diacrónico nos muestra no solo la coherencia de su filosofía, sino también que a medida que su obra se va desplegando en el tiempo, el mensaje se clarifica.

Hubo, es cierto, un cambio, de los tonos opacos e íntimos de sus primeros cuadros fue evolucionando hacia tonalidades más brillantes. Pero, al fin de cuentas, a un hombre que durante toda su vida realiza un viaje espiritual, ¿se lo puede criticar por intentar ir de las penumbras a la luz? 📍



Socio Espectacular

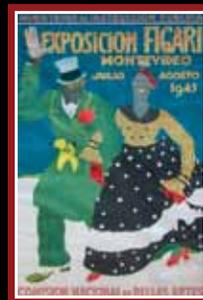
Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



DIANA SARAVIA
GALERÍA DE ARTE



La Marquería
CUADRERÍA

Carlos Quijano 1288 bis. | Tel. 2901 8401 | arte@dianasaravia.com.uy | www.dianasaravia.com.uy | Montevideo - Uruguay



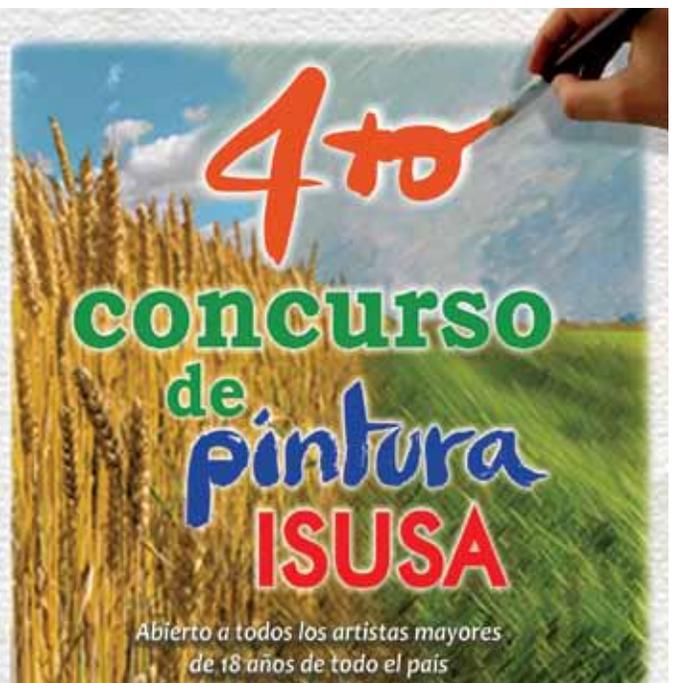
Entrega de trabajos:
Del 2 al 27 de setiembre de 2013
de Lunes a Viernes de 16 a 19 hs en
Club Soriano - Maldonado 1372
Montevideo

Premiación:
Jueves 28 de noviembre
Fundación Unión
Pza. Independencia 737
Montevideo

Bases: www.isusa.com.uy/Concurso_ISUSA4

Organiza: **ISUSA**
Industria Sulfúrica S.A.

Auspician:



Abierto a todos los artistas mayores
de 18 años de todo el país

PETRONA VIERA / Río Santa Lucía

Esta pintura integra
el acervo pictórico del Banco República

Un artista se reconoce por su trazo.
Un país, por su banco.

 **BANCO
REPUBLICA**



El Banco País