

E. Espino 1995

La Pupila

**Courtoisie - Trolio / Arquitectura uruguaya afín
a las vanguardias 1940-1970 (Segunda parte) /
Marosa di Giorgio - Lacy Duarte /
Eduardo Espino / María Luisa Torrens /
High Line: New York / Decamerón**

URUGUAY / AÑO 6 / N°. 29, DICIEMBRE 2013
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Eduardo Espino. R.N.A. Óleo sobre cartón. 0,32 x 0,23. 1995

- 1 Rafael Courtoisie y Elsa Trolio
- 6 La arquitectura moderna y sus circunstancias
- 11 Entrevista a Eduardo Espino
- 15 En memoria de María Luisa Torrens
- 22 High Line Nueva York
- 26 Decameron, imágenes de la modernidad



Uruguay / Año 6 / N°. 29, Diciembre 2013
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

STAFF / Colaboran en este número

Matilde Accorenti Nin (Montevideo) Arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura; reside actualmente en New York. Trabaja en Dirección Facultativa de obra. Asesora en Diseño de interiores y colaboración en diseño gráfico. Presentó proyectos para Las Arenas, Barco-Hotel SunBorn – Barcelona, y Offices building – Sitges, Barcelona (España). Escribe artículos de su especialidad para medios de prensa estadounidenses.

Riccardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para *La diaria*. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y dirige la revista de literatura conceptual *Crux Desperationis*. Publicó, entre otros, *Ritmo D. Feeling the Blanks* (Gegen, Montevideo, 2009) y *Riscrivendo l'illegibile* (Odra Press, Génova, 2011).

Alejandra González Soca (Maldonado, 1973). Licenciada en Artes Visuales, Udelar. Grado y posgrado en Psicología, UCU. Desde 1999, dirige el espacio independiente *Casa Berro*. Entre sus proyectos se destacan: *Quieroquemeveas* (Casa de la Cultura Maldonado); *Ficciones Artiguistas* (MNAV, CC El Cabildo Asunción); *Topografía alterada* (1er premio Espacial, Paysandú); *El Vestido* (55 Salón Nacional), *Jardín de Ophelias* (Arte in Situ, Paraná), *El Sitio* (CCKavlin).

Olga Larnaudie (Montevideo, 1941). Crítica de arte, investigadora en Historia del Arte Nacional. Arquitecta egresada de la UDELAR. Curadora de muestras de artistas nacionales en Uruguay y en el exterior. Es miembro de la Sección Uruguaya de AICA. Entre numerosas actividades, integró la Unidad Ejecutora para la Protección del Patrimonio Histórico, Edificio y Ambiental de Montevideo.

Oscar Larroca (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljubljana) y fue seleccionado por el MNAV para muestras en el exterior (Cagnes-Sur Mer). Autor de *La mirada de Eros* (2004) y *La suspensión del tiempo* (2007). Figura en la selección *100 Contemporary Artists* (Petru Russu & Umberto Eco). Escribe para *El País Cultural* y *Tiempo de Crítica*.

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*.

Elder Silva (Pueblo Lavalleja, Salto, 1955) Poeta. Publicó *Líneas de fuego*, *Cuadernos agrarios* y *Un viejo asunto con el sol*, entre otros títulos. Reapareció en 1998 con *Fotonovela, canción de perdedores*, *La cajera del Oxford* y otros poemas de amor (1999) y *Mal de ausencias* (2003). En 2008, *La frontera será como un tenue campo de manzanillas*, obtuvo el Quinto Premio de Poesía Luis Fera, convocado por la Universidad de La Laguna (Tenerife, España). Actualmente es director del Centro Cultural Florencio Sánchez.

Georgina Torello (Montevideo, 1974). Doctora por la Universidad de Pennsylvania y docente de literatura italiana de FHCE (Udelar). Investiga sobre cine mudo y teatro uruguayo. Es co-fundadora de GESTA (Grupo de Estudios Audiovisuales) de Uruguay. Editó el libro *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (2008) y publicó varios artículos sobre sus temas de especialización en revistas uruguayas e internacionales. Es crítica teatral de *la diaria*.

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.



La poesía de Rafael **Courtoisie** y la pintura de Elsa **Trolío** en un solo espacio

Palabras pintadas, pinturas apalabradas

“Agua de las palabras” propone una simbiosis entre los poemas de Rafael Courtoisie y las pinturas de la salteña Elsa Trolío. Poemas pintados y pinturas apalabradas, ni más ni menos: un encuentro infrecuente y singular.

ELDER **SILVA**

El montevideano Rafael Courtoisie y la pintora salteña Elsa Trolío se encontraron en una secuencia donde palabras y pinturas se enredan y se encantan en un clima favorable y fermental.

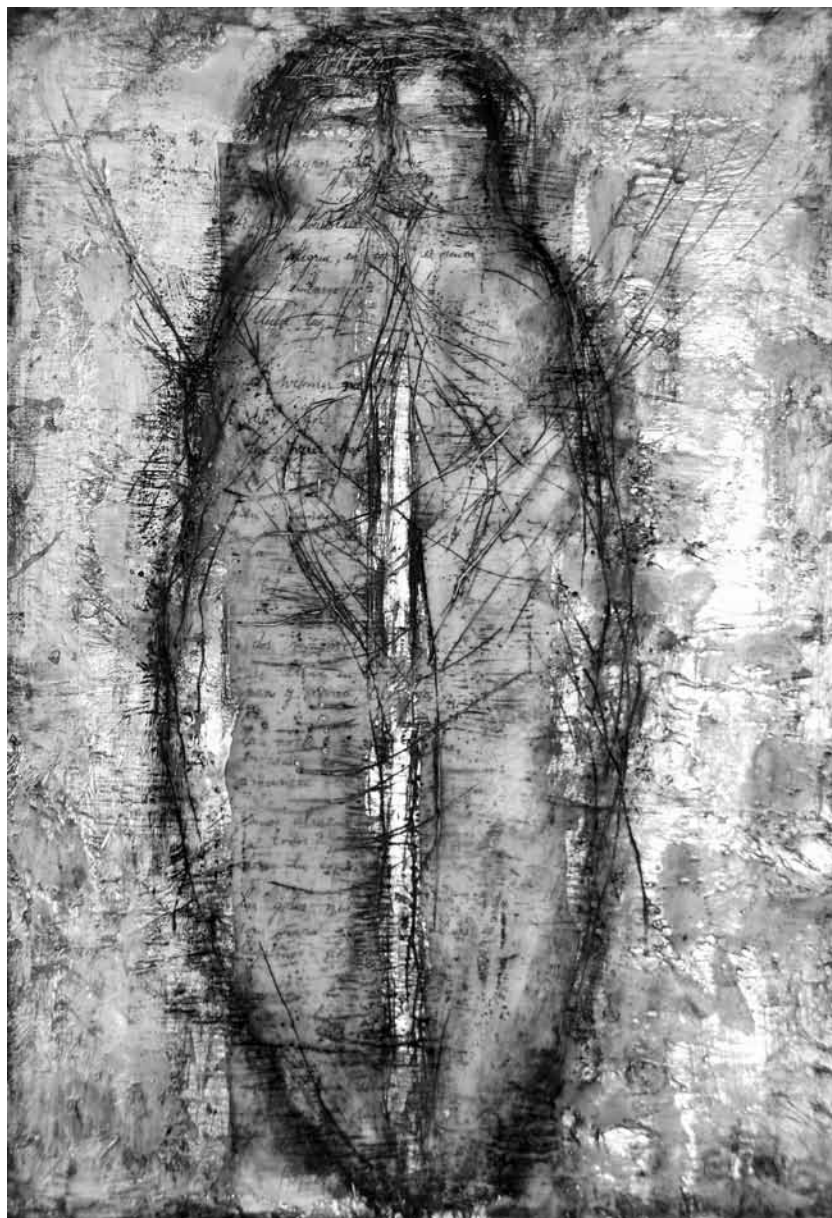
El proyecto generado por la pintora, encontró una acogida grata y creativa del poeta y novelista, uno de los más conocidos de las últimas generaciones de las letras criollas.

Dos trayectorias

Elsa Trolío (Salto) es artista visual. Además de ser egresada del Instituto de Formación Docente, ha frecuentado varios talleres. Estudió con Gustavo Alamón que promueve y alienta muestras y actividades relacionada con las artes visuales en la ciudad litoraleña. Su primer exposición individual la realiza

en la Cinemateca Uruguaya en 1984, exponiendo posteriormente en muchas galerías del país y en Montevideo en la sala “Federico Sáez” del Mtop.

Rafael Courtoisie (Montevideo) por su parte es escritor y crítico, teniendo tras de sí una extensa obra poética y en materia narrativa, siendo uno de los escritores uruguayos con mayor visibilidad en el exterior. Ganador re-



Elsa Trolío. **Milagros del vino.** Mixta sobre lienzo.

ciente del Premio Bartolomé Hidalgo por su libro "Santa poesía", Courtoisie acaba de ser nombrado miembro de número de la Academia Nacional de Letras.

El autor montevideano ha ganado premios importantes como el Premio Fundación Loewe en España, el Premio Plural de Poesía, el Premio Internacional Jaime Sabines, ambos en México. Su libro "Tiranos temblad" acaba de obtener el Premio Extraordinario de Poesía "José Lezama Lima" en Cuba.

A medias en serio

Por lo que pudimos saber conversando ambos artistas, no hubo predominio de ninguna de las dos partes y fue trabajo largo, donde cada uno aportó lo suyo, subrayando, proponiendo y recreando las ideas del otro a lo largo de un año entero. No es un libro de Courtoisie ilustrado por Elsa Trolío.

No son pinturas de Elsa Trolío cantadas por Courtoisie.

Es otra cosa y eso es lo que enriquece a esta magnífica obra de encuentro y reencuentro de dos lenguajes diferentes, que se trenzan y envuelven para generar un producto nuevo y disfrutable.

"Desde marzo del año pasado (2012) estoy realizando con el escritor Rafael Courtoisie un proyecto interdisciplinario", escribe Trolío en el prólogo. Y agrega: "Rafael escribe un poema (a mano) inspirado en mi trabajo y yo realizo una pintura en base a un poema utilizando su escritura dentro del cuadro. De esta forma el texto, la caligrafía se transforma también en un recurso plástico. Marcado a fuego con cera de abeja virgen".

Confiesa que hay un campo de fuerzas que actúan sobre la existencia humana. "Son líneas o irradiaciones que parten de la materia. La cera caliente rompe las imágenes

endurecidas. Las torna delicadas, pero ellas no dejan de recordar la crueldad del fuego. La densidad pictórica lograda por el óleo sobre texturas y hojas de bronce, las veladuras, mediatintas y superposiciones, generan una materia de contrastes electrizantes, de vínculos y desvínculos, atracción y rechazo. Crean un campo de tensión de nuevas sensaciones"

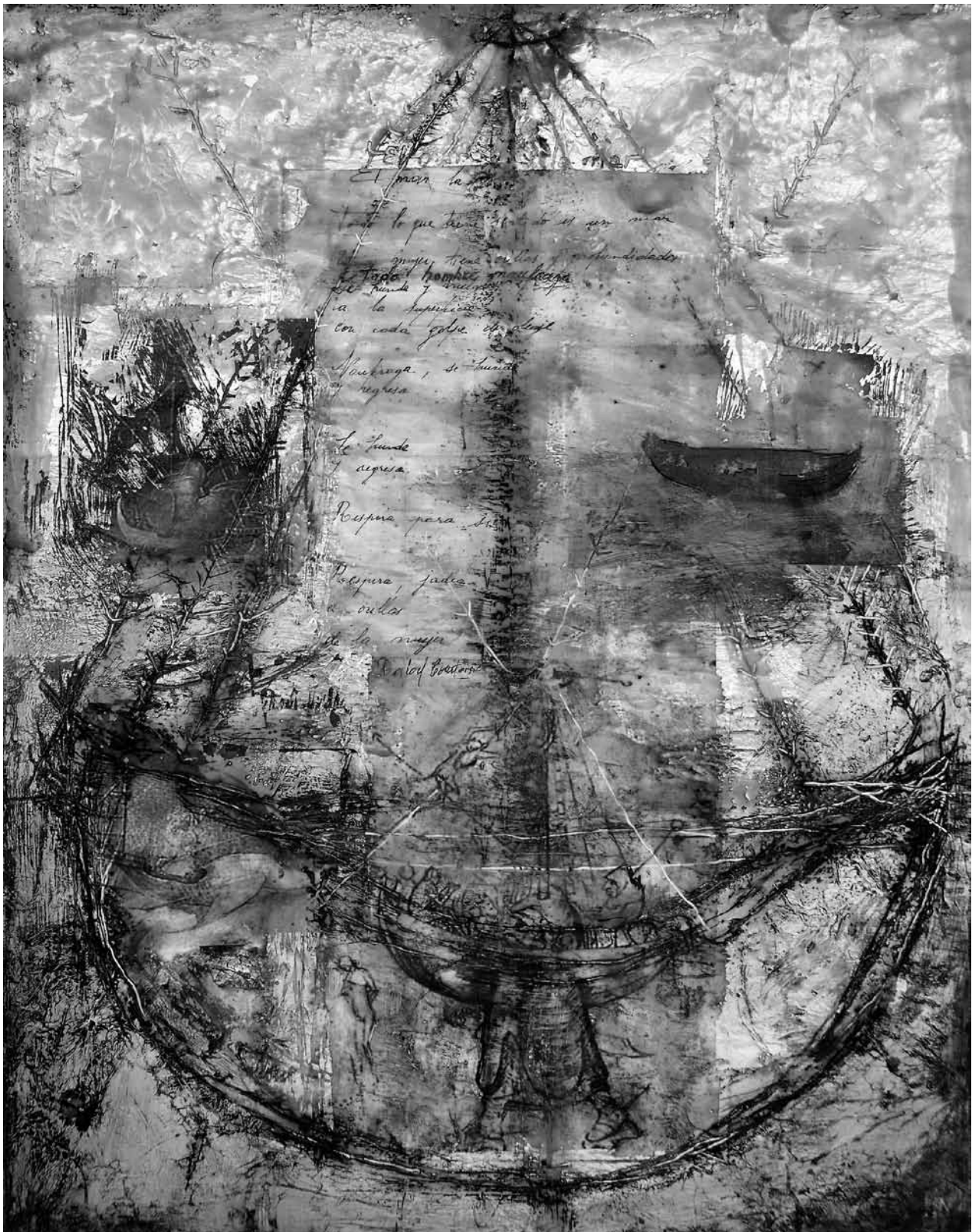
Y confiesa asimismo que el uso de la cera y el oro "son los materiales que me permiten traducir plásticamente una intuición cuyo sesgo místico debo admitir (...) Un viaje desde la oscuridad hacia la iluminación".

Comprensión

El poeta a su vez ha señalado: "La palabra busca y encuentra la profundidad de la luz en la materia signica, concreta, plena y sugerente de los trazos que Elsa tiende sobre



Elsa Trollo. **Milagros del vino.** Vino sobre papel y mixta sobre lienzo.



Elsa Trolio. **El mar, la mar.** Mixta sobre lienzo.

el plano una ideología de la imagen que se transforma en un sentir a través de la imagen y en la imagen, como si palabras y trazos hubieran estado siempre destinadas a este encuentro feliz con la mirada, a una comprensión integradora de la percepción y el intelecto".

El libro se abre con un formidable poema titulado "Milagros del vino" donde Courtoisie escribe:

*"el primer milagro
del Señor
fue hacer vino*

*en Caná
la fiesta duró
toda la vida"*

Y tras los cuales Trolio experimenta con tintas y trazos diminutos, culminando al fin del poema con una experiencia de dibujo con

vino sobre papel. Allí, con los papeles manuscritos del poeta, la pintora ensaya con un trazo más grueso y resume la vida de esos dibujos en dos dibujos, dos en el momento de pintarlos y los mismos un año después con sus cambios amarillentos y sepías.

Justamente “Virar al sepia” se titula el poema que sigue y se desencadena y que llega a decir que “El vino está vivo / respira, torna/ más sabio / más viejo”

Cada texto del poeta fue generando trazos en la pintora y las experimentaciones de la artista plástica, desencadenaron a su vez nuevas escrituras, hasta llegar a ese punto altísimo del libro que es

“Agua de las palabras” que da nombre a la experiencia.

*“Llueve
no en el espacio
sino en la lengua del viento*

*un pensamiento corporal
llena el silencio, lo colma*

*agua de las palabras
desnudas en la boca*

*El sonido y la furia:
Furia dulce
Sonido rojo”*

Escribe el poeta y la respuesta son obras a página entera, vibrantes, de lectura múltiple y de desacomodo.

En el “Homenaje a Antoni Tàpies”, la imagen se crea sobre cemento y se fotografía y las palabras van y vienen, así como las imágenes, hasta un encuentro definitivo en las páginas del libro.

Es curioso que la obra se cierre con el único poema pre existente a este trabajo (“Barrido del cielo a escobazos el arcángel Rafael vuelve a subir”) genere una obra única y diferente a las que le anteceden. Trabajado en cemento policromado, Trolío va por caminos inesperrados de expresividad. Ese arcángel (“*primo de la gallina y hermano / menor bueno del*



Mixta sobre lienzo, Elsa Trolío. Agua de las palabras.

águila”) interpela a lectores y espectadores desde su tragedia en vuelo y desvuelo.

Ganadora de uno de los fondos concursables para la cultura, la obra de Courtoisie / Trolío es un buen ejemplo del encuentro de dos lenguajes en un bello libro, que bien vale leerlo del derecho y del revés o desde el color y esa sustancia acuosa que son las palabras límpidas del poeta. 

“Agua de las palabras” Poemas de Rafael Courtoisie / Pinturas de Elsa Trolío editado por el MEC resultó ganador de los Fondos concursables para la Cultura y se editó en 2013. La edición del libro se complementa con exposiciones en el Museo “María Irene Olarreaga Gallino” de Salto y Casa de la Cultura de Paysandú, con montaje de Federico Arnaud.

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

repetición: 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**



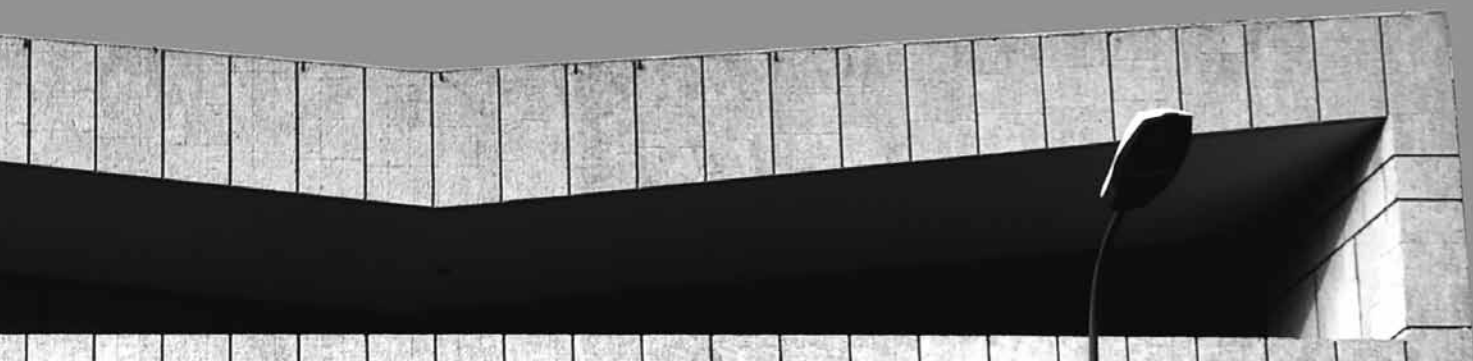
La arquitectura moderna y sus circunstancias

DANIELA TOMELO

El arquitecto Juan Pedro Margenat incursiona una vez más en el estudio de la arquitectura uruguaya del siglo XX. Los volúmenes referidos al Art Decó, fueron seguidos en 2009 por *Tiempos modernos. Arquitectura moderna afín a las vanguardias, 1925- 1940 (primera parte)*, obra que precede al que hoy nos ocupa. La necesidad de enmarcar a la arquitectura en sus circunstancias culturales e históricas lleva al autor a iniciar la obra con un recorrido que da cuenta de la rica y variada vida cultural del período. La Bienal de San Pablo, el regreso al país de Torres García, Bonet y el Grupo Austral, el Club de Grabado, el Movimiento Madí y el arte concreto, las acciones del Instituto General Electric, la renovación del Museo Nacional de Artes Visuales, fueron algunos de los espacios desde los que se pensó una modernidad que mantenía fuertes vínculos con el quehacer artístico regional. El teatro, el diseño editorial, la literatura, el cine, la música fueron por su parte lenguajes que acompañaron este proceso y que son igualmente registrados por el autor. La estrecha relación entre la arquitectura y las artes visuales es hilvanada a partir

de ejemplos que se presentan a lo largo de la obra y que se retoman con especial atención en un último capítulo, justamente titulado: *Integración de las artes*. Lincoln Presno, Julio Nóvoa, Lino DInetto, Edwin Studer, fueron algunos de los creadores que enriquecieron con su creatividad, viviendas o edificios de propiedad horizontal no siempre valorados o preservados como se debería. Episodios de la historia del diseño en el Uruguay, tan escasamente estudiada en nuestro país, son recogidos en el segundo capítulo del libro. Como el autor advierte, los arquitectos modernos entendieron la obra de arte como un todo, idea que compartieron los profesionales que actuaron en nuestro medio. Se registra el diseño de muebles para espacios concretos, como el realizado para la Sala del Consejo de la Facultad de Arquitectura por el arquitecto Octavio de los Campos, así como obras de amplia proyección internacional como la famosa BKF del catalán Bonet y los argentinos Ferrari Hardoy y Kurchan. Un tercer aspecto importante es atendido en el libro y es el referido a la formación académica de los profesionales uruguayos.

En un país pequeño con una sola Facultad de Arquitectura, ubicada además en la capital del país, las discusiones, debates internos y posicionamientos ante los caminos que sigue el arte moderno, son temas especialmente atendibles. Margenat recuerda por ejemplo al grupo Sol, integrado por estudiantes que en los sesenta planteaban una defensa de la arquitectura nacional, así como el debate generado a partir de la elaboración de un nuevo plan de estudios en el año 1952. El lugar desde el que el autor escribe, supera por tanto el análisis formal y descriptivo de las obras tratando de eludir asimismo una mirada centrada en unas pocas trayectorias emblemáticas. Advierte claramente que quiere evitar la construcción de una historia de la arquitectura desde la exaltación de “*héroes’ solitarios enfrentados a la sociedad. Por este camino equivocado se desvalorizó y muchas veces se ignoró un importante número de realizaciones y de autores que muestran una calidad singular, imposible de desconocer.*” El tercer capítulo nos confronta con una multiplicidad de obras y creadores. Encontrar criterios para ordenar la extensa y



Tiempos modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias. 1940-1970 (Segunda parte).

Juan Pedro Margenat

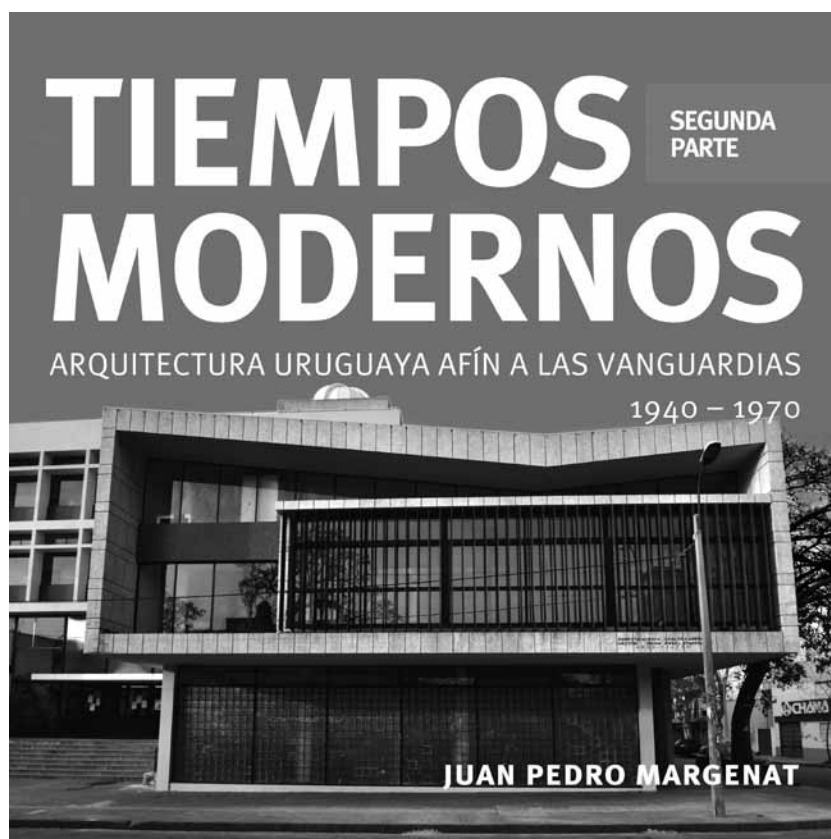
Diseño: Gerardo Goldwasser.

Montevideo 2013. 156 pp.

variada producción no es tarea fácil. Margenat propone estudiar las obras a partir de los referentes con los que trabajaron los profesionales, iniciando algunos apartados con frases de célebres arquitectos. “*Menos es más*” conocida expresión de Mies van der Rohe, así como “*Ornamento y delito*”, recordada conferencia de Adolf Loos en 1908, son títulos desde los que nos convoca a ver las obras de los arquitectos orientales que crearon a partir de ideas cercanas a las de aquellos maestros.

En ese sentido encuentra que un primer posicionamiento estuvo dado en relación a las categorías de arquitectura racionalista y orgánica planteadas por Bruno Zevi, y que dividió tempranamente las aguas uruguayas en grupos liderados por Carlos Gómez Gavazzo y Román Fresnedo Siri.

Otro ítem trabaja con las arquitecturas de ladrillo tan fuertemente vinculadas al constructivismo torresgarciano. Los racionalismos más ortodoxos dominados por el muro cortina y la ortogonalidad sin ornamentación son igualmente presentados en el libro. Descubrimos la obra del arquitecto Ildefonso Aroztegui, que nos permite abandonar el centralismo capitalino con propuestas de



singular valor en el interior del país como es el caso del Club Social San José.

En la relación del edificio con la trama urbana Margenat distingue dos posturas: “*lo que se ha tendido a denominar arquitectura ciudad, en contraposición con la llamada arquitectura objeto.*” Se ocupa entonces de esos arquitectos que entiende se interesaron especialmente por su integración a la trama urbana como ser algunos grupos de viviendas o edificios de R. Fernández Lapeyrade sobre Avenida Libertador (edificio Lincoln) o en una escala menor el grupo habitacional organizado en torno a un patio, en la calle Magallanes y Uruguay.

Como sucedió en períodos anteriores, el lapso del que se ocupa el libro, descubre profesionales atentos al acontecer internacional y regional que incursionan en variados lenguajes en función del contexto

urbano, del comitente o del programa que deben atender. El propio Fresnedo, vinculado a una propuesta orgánica, trabajó con una volumetría minimalista que alentó el edificio que realizara en Washington para la Organización Mundial de la Salud. De esta obra dice el libro: “*Consta de dos grandes volúmenes, uno con forma de cilindro que aloja salas de sesiones de la organización, y otro cuerpo curvado a partir del eje del volumen cilíndrico, que rodea el anterior.*”

Consecuente a la preocupación que Margenat manifiesta por el diseño, el libro tiene una cuidada presentación a cargo del diseñador gráfico Gerardo Goldwasser, quien lo acompañara ya en otras oportunidades. La segunda parte de *Tiempos modernos*, es en suma, una nueva y bienvenida invitación para mostrar, conocer y pensar sobre lo nuestro. 

Entre misales y venceduras

Memoria, tierra e identidad en la obra de Marosa di Giorgio y Lacy Duarte

Este artículo parte de un proyecto de investigación orientado a profundizar las nociones de memoria íntima, identidad y territorio, como motor de arranque para elaborar estrategias que habiliten narrativas alternativas a los procesos logocéntricos predominantes. El punto de partida transcurre alrededor del análisis de los procesos subjetivos y contextuales que subyacen a la obra de las artistas Marosa di Giorgio (1932-2004) y Lacy Duarte (1937), ambas nacidas en el interior rural de Uruguay, vinculadas al desarrollo de poéticas arraigadas a la tierra.

ALEJANDRA GONZÁLEZ SOCA

*"La tierra no es lo mismo que el territorio. La tierra es ese punto intenso en lo más profundo del territorio, o bien proyectado fuera de él como punto focal, y en el que todas las fuerzas se unen cuerpo a cuerpo"*¹

En la década del '70 en Uruguay, una dictadura militar con un sistema de represión y control muy fuerte, genera una brecha que deja muy poco espacio de expresión a las generaciones jóvenes, encuadrándolas, silenciándolas, exiliándolas no solo del territorio sino de la producción de sentido. La finalización de la misma en el 1985 genera una mezcla de euforia y alivio junto con una sensación de impotencia y desubicación provocada por el adoctrinamiento y el pacto de silencio en el que nos vimos envueltos. La generación que nació y vivió su adolescencia en ese brete, se encontró en un lugar con una memoria velada y obstruida, reprimida, con un gobierno de transición haciendo intentos de reconstrucción, sin políticas culturales. El proceso dictatorial cavó un pozo que generó una latencia en la producción-vinculación simbólica de por lo menos dos generaciones (dentro de las que me encuentro). Esta historia tajeada, manipulada y solapada nos dejó en un estado de profunda confusión, donde de pronto cambiaron los parámetros o directamente desaparecieron. Estas generaciones "sándwich" quedaron atrapadas entre un vacío referencial y las nuevas libertades, lo global y el futuro. Desde ahí la necesidad de investigar sobre la memoria, la identidad y el territorio desde una perspectiva no centralista, que motiva la selección de dos artistas que me llegaron como referentes hacia atrás, no como base de mi obra, sino como "abuelas" de mis procesos, en sus "viajes a la semilla" coincidentes con sus procesos de madurez creativa. A esta perspectiva se

suma mi condición de mujer, latinoamericana y específicamente uruguaya, nacida en el interior, un lugar desde donde estoy produciendo e investigando como artista y como docente. El trabajo con comunidades en contextos críticos, resulta además un estímulo para indagar procesos y estrategias en busca de nuevas formas de producción que integren un pensarse en lo local, histórico, social y cultural: *"El hecho es que, desde siempre, todo proceso creativo, en la medida en que acontece en un ámbito social, resulta en una experiencia estética, misma que no está limitada al producto terminado, asimismo, el proceso no está nunca restringido al ámbito controlado por los artistas, extendiéndose en un tejido social, espacial y temporal, difícilmente predecible."*²

La experiencia del entorno produce un individuo cultural determinado, nuestra forma de mirar nos marca, la vivencia de la tierra, de un horizonte amplio, de la soledad, es parte de lo local / regional no como una fórmula sino como un ser en mundo: *"Hasta el capuchón en que habito, desde muy lejos, me llegan el latir del mundo, sus silbidos y alaridos, con los cuales me atreví a armar, soñando, estos gajos, estas misas con luz violeta."*³

La relación de los individuos con la poesía, la pintura y el espacio, conllevan procesos de percepción y de sensibilidad que aportan nuevos modos de construcción y conciencia. Cuando esas poéticas vienen desde un lugar periférico se puede trabajar desde una oposición de los modos dominantes de temporalización y percepción

generando otros ritmos, formas y contenidos en la relación que uno tiene con lo que se está vinculando.

*"Sólo si encontramos la forma de escritura estética para ser imaginado y pensados desde nosotros mismos, podremos transformar el Páramo⁴ en espacio"*⁵

La obra de Marosa di Giorgio y Lacy Duarte se genera desde una historia marcada por una infancia vinculada a "ser del interior"⁶ en contraposición con ser de "la capital". Ambas artistas rondan sus veinte años en la década del '50, época dorada del Uruguay, la "Sui-za de América", un país con un sistema urbano centralista en cuya capital Montevideo se concentraba (y concentra) más de la mitad de la población, siendo el centro de la mayoría de la producción cultural, pauta- da fuertemente por una mirada hacia "afuera".

En ambos casos tienen experiencia de vivir en distintos lugares, inclusive Montevideo, pero desde su obra se percibe la necesidad de volver a esos núcleos primarios (la tierra, el campo, los mitos rurales, los animales, la naturaleza, las trampas) desde donde enmarcan su producción en una etapa madura de vida. Es precisamente en esta etapa, que me enfocaré a efectos del análisis.

Hay en la obra de estas artistas, la construcción de una cartografía que emerge desde la tierra, lo vegetal y lo animal con una reapropiación de elementos culturales de origen muy variados y heterogéneos con un eje en los rituales de curación, deseo y protección, los mitos rurales, las fantasías, creando una trama original. Esta se desvía de los conceptos que tenemos de uniformidad y normalidad desde una perspectiva racional, iluminista, eurocéntrica que caracterizó a Uruguay. Lo raro, extraño, irregular, singular circula por sus obras y nos remiten a una sensibilidad y forma de percibir circulando por terrenos de penumbra que habilitan la emergencia de las pulsiones más primitivas.

"Vencer-vencedura⁷, de esto se trata: la fe, la magia, los hechizos como procedimientos de un psicoanálisis arcaico que alivia el vivir".⁸ En este sentido, Lacy Duarte integra en su obra lo doméstico, lo rural, lo nativo, la revalorización del rol de la mujer como madre, creadora y sustentadora de la familia. Una madre que genera "arte-factos", objetos para la vida cotidiana, cuya finalidad no solo es cubrir las necesidades de alimentación y abrigo, sino estimular lo lúdico. Una visión a partir de una memoria íntima que revaloriza lo mínimo sin perder profundidad.

"Mi madre hacía panes para vender, y para nosotros con forma de animalitos y muñecos. Ella era una creativa: además de cuidar a sus diez hijos, trabajaba para mantenerlos y se daba el tiempo de hacer- nos los juguetes: tallas de madera, de barro, telar. Toda esa búsqueda de mis raíces y de esa cultura del campo es una postura que tengo sobre mi trabajo artístico, de traer a nuestra realidad eso que es tan olvidado".⁹

Siguiendo el planteo realizado por la profesora Alicia Haber, la obra de Lacy Duarte supera relatos dominantes, hegemónicos, capitalinos, machistas, y desafía el imaginario uruguayo predominante, creado desde la mirada de una sociedad hiperurbanizada y europeizada que aun cree en el mito de haber logrado la igualdad y la homogeneidad. Las piezas integran el tema de la memoria, esencial en la vida uruguaya actual posdictadura, ayudan a la construcción de una memoria democrática porque incluye una zona poco explorada de Uruguay; coopera con la elaboración de una historia múltiple. Lacy Duarte deviene una militante de la memoria.¹⁰

Marosa di Giorgio, por su parte, trabaja desde una fluidez sin bordes con una narrativa poética desenfrenada desde la naturaleza. Construye desde lo sensual y lo erótico. Su trabajo se desliza por un flujo permanente entre lo humano, animal y vegetal, las fronteras se hacen difusas, generando una obra sensual, texturada, que se trasmuta permanentemente. Los personajes se hacen inatrapables, amplían la experiencia del yo y del territorio, por la que el deseo circula libremente: *"Siempre había amado al nardo. En realidad él fue*



Lacy Duarte. **Instalación, Bienal de Venecia, 2004 – 2005.**

Materiales y texturas mixtas.

<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/eng/ury/img-02.htm>



Lacy Duarte. **Recurrencias.** Muestra Museo Figari. 2012

<http://historico.elpais.com.uy/121029/pespec-672483/espectaculos/Variados-generos-de-arte-en-cuatro-exposiciones/>



Lacy Duarte. Instalación **"Ceibos y panes"**, Museo Juan Manuel Blanes, 1996. <http://muva.elpais.com.uy/LACYDUARTE/1.html>

siempre su amante desde niña. Ella perdía ya, perlitas de amor, gotitas, néctares desde su fuero íntimo, hasta la bombacha; reverberaba sola con el nardo a cuestras".¹¹ Aquí la poeta subvierte la cosificación del mundo y pone en escena la plenitud de lo salvaje que socava tabúes, prohibiciones y dogmas en un destierro de toda lógica, de toda racionalidad. Alimenta un despliegue, una reiteración metamorfoseada de identidades sexuales, corporales, de sus prácticas y de sus ritos insospechados, creando así una suerte de *continuum*



Lacy Duarte. **Traperas.**
Foto divulgación de la muestra Mulheres
Artistas: relatos culturais. Museo de Arte
Contemporáneo de San Pablo. 2008
<http://www.jornaljovem.com.br/edicao9/exposicao14.php>



Lacy Duarte. De la Serie **"Juguetes"**,
madera, parte de instalación,
medidas variables. 1993
muva.elpais.com.uy

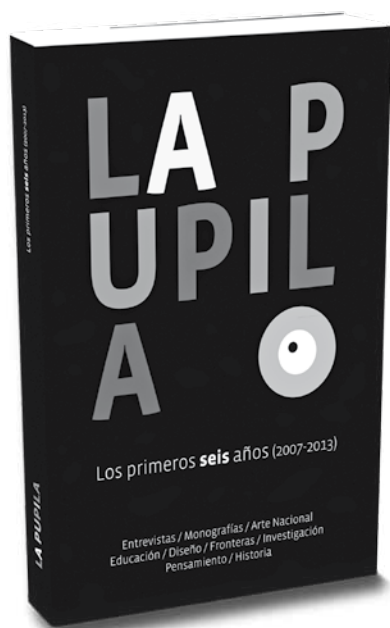
que ya no responde a las exigencias ciertas del cuerpo sexual *sustanciado y único*.¹² Su mirada se retrotrae también a la infancia, sus personajes principales son niñas púberes viviendo entre el rancho y el bosque nativo, que son asaltadas en un mundo de confusión. Una *selva-trama* de sustantivos por la que uno se deja vencer y fluye del mismo modo que sus personajes, entre el temor y el deseo impulsados por la fuerza de la pulsión en un mundo con una mitología única, la mitología *marosiana*. El olimpo es el bosque, el campo el cuerpo desconocido, el deseo en perpetuo descubrimiento.

El sujeto de los relatos de Di Giorgio se deja *capturar* por otras especies, animales y vegetales. Un proceso de *captura* donde convergen dos o más series heteróneas y que implica una síntesis donde se definen los devenires por sus modos de vecindad indiscernibles. Dicha síntesis sólo tiene lugar debido a la libre circulación de flujos de deseo, los cuales cartografían un lugar, un topos: el cuerpo. Este es el tópico donde se evidencia una alianza heterogénea, una captura, una síntesis no dialéctica.¹³ En la mirada de Olga Larnaudie, la obra de Lacy Duarte, en un momento de madurez

vital y pictórica, ha ido llegando a aquellas "huellas y fracturas" originadas en su frontizo Mataojo natal, es decir al arranque histórico de ese mundo de fantasmas que ha rastreado —exorcizado— a lo largo de su obra. A través de diversos manejos técnicos y diferentes temáticas "panes y ceibos", "los bretes", "las trampas", "las venduras". Rescatando reses y mulitas, caballitos y muñecas olvidadas. Esa peculiar desolación de nuestras tierras ganaderas, las faenas y rituales campesinos, el espacio ilimitado de horizonte rasante, y los inevitables bretes: los tiempos de la vida y de la muerte.¹⁴

Marosa y Lacy coinciden en rescatar universos difusos, donde lo real y la fantasía conviven en un modo entrelazado. Ambas se conectan por lo anómalo, en tanto anomalía habla de lo diferente, una textura una porosidad, una especie de nuevo territorio con itinerarios fantasmagóricos en los que los procesos primarios habitan todo el sistema. Sus universos emergen de memorias rescatadas desde sus vivencias infantiles en el medio rural, con la frescura de ese inconsciente permeable infantil, animista, mítico y onírico; sensibilidad que no sigue la predominancia de la impronta modernista frontal con códigos fijos para la lectura sino que te llevan a un lugar desconocido al cual se accede desde un espacio multidimensional.

La vida metropolitana nos genera un sinfín de "necesidades", un ritmo imparale de logros y formas que hay que llenar. La obra de Lacy Duarte y Marosa di Giorgio nos



"(...) En nuestro primer número de abril de 2008 anotábamos el firme deseo de que LA PUPILA 'pueda regular el foco y calibrar la mirada' entre sombras y luces de una realidad cultural compleja. (...) El cultivar la circulación de sentido en momentos en que los espacios destinados a la reflexión y la cultura disminuyen (ausencia en los medios, declives varios), el promover los testimonios de los artistas, el acudir a la historia como forma de pensar el presente, el darle cabida a figuras de valía relegadas u olvidadas, (...) han sido y seguirán siendo parte de nuestro compromiso".

Oscar Larroca - Gerardo Mantero. Directores.

Distribuye: Libertad Libros.

Con el patrocinio de "Montevideo, Capital Iberoamericana de la Cultura" y Fundación Itaú.

Fundación Itaú

Montevideo
Capital Iberoamericana
de la Cultura 2013

proponen un momento de reconexión, de “poner los pies en la tierra”, de contactarnos con las raíces más simples de la experiencia vital. 

1. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.** Editorial Pre-textos. Valencia, España 2008, pag. 343.
2. REYNOSO, Jorge. **Arte, Educación y comunidades,** en Jardín de Academus Laboratorios de arte y educación. MUAC, UNAM, 2011, pag. 8
3. DI GIORGIO, Marosa. **El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas. Relatos eróticos completos.** Editorial El cuenco de plata. Buenos Aires, Argentina, 2008, pag 10.
4. “El Páramo...creo que es el desencuentro con las certezas. El día que se te liquidan las certezas, no por una reflexión intelectual, sino como producto de una reacción vital, te quedás solo y en un espacio vacío... Perdido en esa suma de pérdidas”. Ernesto Vila citado por Clío Bugel en BUGEL, Clío, **Páramo Beach. Conversaciones con Ernesto Vila.** Editafac, Montevideo, 2009, pag. 21
5. Idem, pag. 121.
6. Ambas son oriundas de Salto, departamento al norte, sobre el litoral del río Uruguay.
7. Vencedura: Práctica popular campesina de sanación, por medio de objetos- muñecas, ataditos- signos y textos rituales.
8. Lacy Duarte citada por HABER, Alicia. **Cajas y muñecas para rememorar la lejana infancia.** El País Digital 2006. Artículo realizado con motivo de la

muestra de Lacy Duarte inaugurada en marzo en ese año en el Centro Cultural Dodecá.

9. **Lacy Duarte en Venecia.** La Red 21 Mujeres. 2005 <http://www.lr21.com.uy/mujeres/183995-lacy-duarte-en-venecia>
10. HABER, Alicia. **Profundas connotaciones en clave femenina.** Las obras de Lacy Duarte. En http://muva.elpais.com.uy/esp/info/lacy_duarte/SobreLacy.html
11. DI GIORGIO, Marosa. **Flor de Lis.** Editorial El cuenco de plata. Buenos Aires, 2004, pag. 74.
12. VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto: **El esplendor de las metamorfosis: el erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio.** En Lo fantástico: Norte y Sur. Revista Anales. Instituto Iberoamericano. N° 11, 2008, pag. 265.
13. LLURBA, Ana; **El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio.** Universidad Autónoma de Barcelona. 2010,
14. LARNAUDIE, Olga. **Lacy Duarte: Rastreo de huellas y fracturas.** Muestra espacio Dodeca Montevideo, 2001

BIBLIOGRAFÍA

- BUGEL, Clío (2009): Páramo Beach. Conversaciones con Ernesto Vila. Editafac, Montevideo.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2008): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Ed. Pre-textos. Valencia, España.
- DI GIORGIO, Marosa (1999): *Reina Amelia.* Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, Argentina.
- DI GIORGIO, Marosa (2004): *Flor de Lis.* Ed. El

cuenco de plata. Buenos Aires, Argentina.

DI GIORGIO, Marosa (2006): *Rosa Mística.* Ed. Interzona. Buenos Aires, Argentina.

DI GIORGIO, Marosa (2008): *El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas. Relatos eróticos completos.* Ed. El cuenco de plata. Buenos Aires, Argentina.

ECHAVARREN, Roberto (2005): *Marosa di Giorgio. En La palabra entre nosotras.* Ed de la Banda Oriental. Montevideo, Uruguay, pp 315-327.

FERRÚS, Beatriz: De “género” dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio. Universidad Autónoma de Barcelona.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely (2006): *Micropolítica. Cartografías del deseo.* Ed. Traficantes de sueños. Madrid, España.

HABER, Alicia (1997) “Sobre trampas y encierros”, El País, junio.

HABER, Alicia (2005). Texto curatorial Territorio/Territorios. 51 Bienal de Venecia.

LARNAUDIE, Olga (2001): *Lacy Duarte: Rastreo de huellas y fracturas.* Muestra espacio Dodeca Montevideo.

LLURBA, Ana (2010): *El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio.* Universidad Autónoma de Barcelona.

TORRES, Alfredo Torres (1996). “Paisajes de la memoria”, Revista Posdata, Montevideo, abril.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto (2008): *El esplendor de las metamorfosis: el erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio.* En Lo fantástico: Norte y Sur. Revista Anales. Instituto Iberoamericano. N° 11, 2008.



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook

Eduardo Espino:

“...los mundos posibles”

Eduardo Espino (Montevideo, 1947) pertenece a una generación de artistas plásticos uruguayos consecuentes con su oficio y su interés hacia las problemáticas que arroja la disciplina. Su formación pictórica surge del contacto con diferentes maestros y docentes: Casimiro Motta, Edgardo Ribeiro, Guillermo Fernández. Militante gremial, docente, pintor, fue y es un referente para varios alumnos. Como señalara Guillermo Fernández: *“Eduardo Espino es un pintor reflexivo y estudioso, que impulsó pronto una revisión de los medios aprendidos, que lo llevaron a concretar obras con renovada solvencia y solidez. Me llamó la atención su cultura, hija de la interrogación profunda, que mostraba el conocimiento de los logros y los fracasos de la Tradición del Arte. También estaba atento a los aportes de la «macro-cultura» contemporánea, que lo llevaron a un viaje a Nueva York donde pudo confirmar ideas, establecer nexos y diferencias con su propio proceso.”*

OSCAR LARROCA

Sos montevideano, pero tus primeros pasos dentro de las artes visuales los diste en Minas.

Yo nací en Montevideo, pero por razones laborales de mi padre nos fuimos a vivir a Minas cuando tenía tres años.

En Minas tuviste más de un maestro ¿no?

Bueno, el asunto es así: a fines de la década de 1940, Edgardo Ribeiro había fundado el taller “Amigos del Arte” y alrededor de 1962, en el momento que comencé a estudiar pintura, era Casimiro Motta quien estaba al frente del taller. Con Edgardo Ribeiro tomé contacto cuando volví a Montevideo a fines de 1967. Casimiro era un hombre muy espiritual y sensible; también muy directo, pero de pocas palabras...sin vueltas. Era sobrio y algo hosco en el trato, aunque no carente de calidez. Tenía la hosquedad que puede darte cierta timidez y el estar en guardia frente a situaciones y conversaciones banales. Siempre hacía observaciones reflexivas y profundas. Fue el Maestro de mi juventud, pero no sólo en lo que hace al oficio de

pintor, sino también en el sentido ético, de cómo concebir la vida artística.

¿Sentiste una inclinación temprana hacia las artes visuales?

Desde niño dibujaba mucho y me sentía muy bien cuando lo hacía...como algo mágico...también escribía algo, pero finalmente el mundo de la imagen ganó.

Hiciste de todo un poco.

Trabajé desde muy joven. Si bien llegué a realizar estudios universitarios, no los terminé y hoy me dedico a la docencia de la pintura y a pintar...los títulos me los dio la vida.

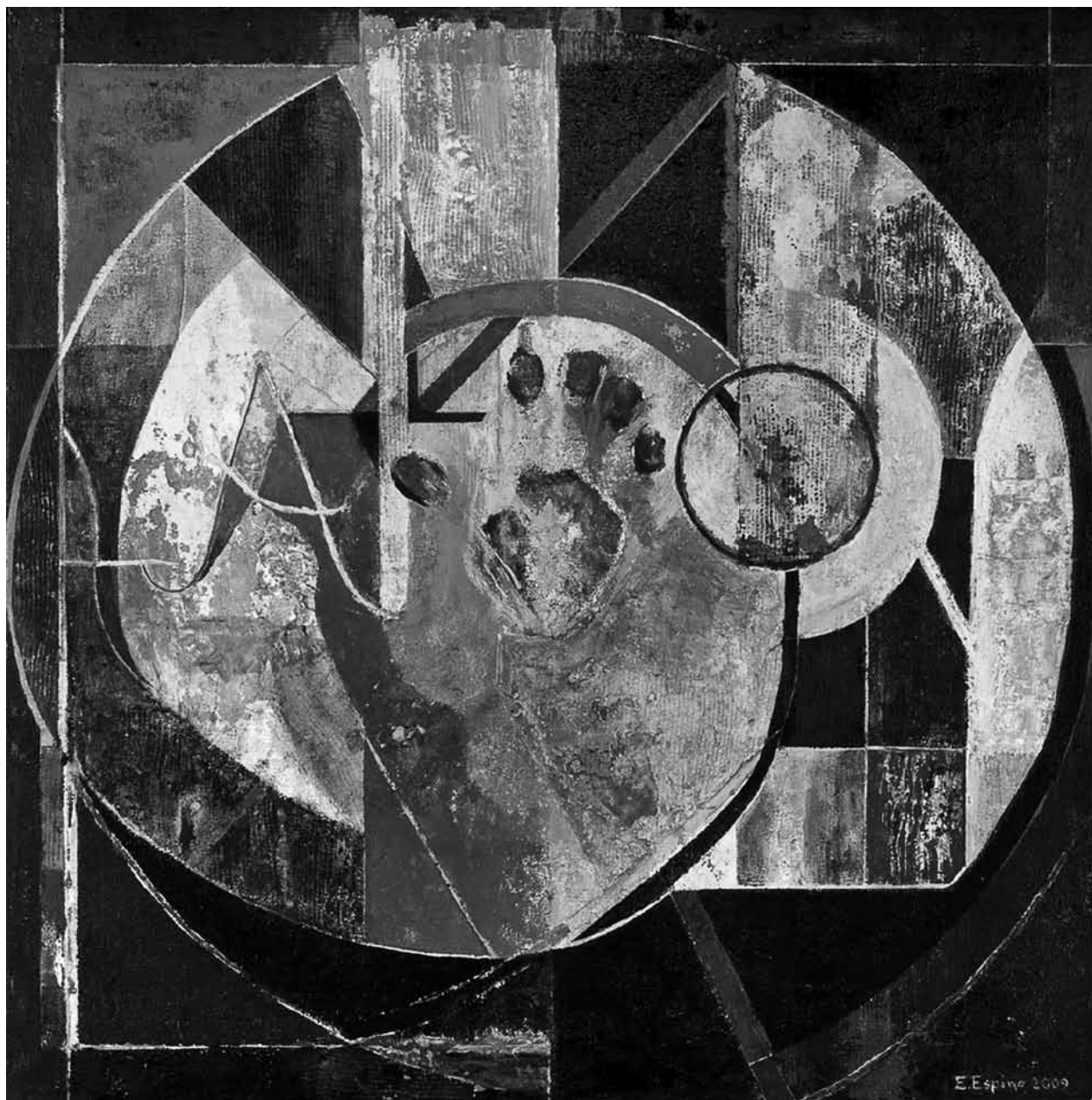
La clásica. Siempre fue bravo, me imaginó.

También di clases de Dibujo en Secundaria y de Color en la Escuela Figari de la UTU.

Luego estudiaste con Guillermo Fernández.

En Montevideo primero estudié con Edgar-

do Ribeiro, pero sus propuestas estaban tan enfocadas en las naturalezas muertas y el paisaje, que me apartaban de ciertas búsquedas formales que venía ensayando. Al tiempo comprendí que su orientación no era lo que estaba necesitando. Yo estaba muy motivado por la lectura de *“Punto y línea sobre el plano”* de Kandinsky, además de su pintura, la de Klee y la de Miró. Por otra parte, en el período minuano había visto muchas reproducciones de la pintura abstracta europea, muy particularmente de los pintores matéricos como Alberto Burri, Manolo Millares y Antoni Tàpies y del expresionismo abstracto norteamericano. A principio de los '70 me vinculé con los integrantes del **“Grupo del Cerro”**, Ernesto Drangosch, Mario Mosteiro, Graciela Ruiz y Clarina Vicens. Algunos de ellos habían sido alumnos de Gurvich y estaban además influenciados por la prédica torresgarciana. Por esa época yo tenía noticias de Guillermo Fernández a través de un amigo, Santiago Bosco, que concurría a las clases en su taller y me mostraba los trabajos que hacía.



Espiral y mano. Acrílico sobre madera prensada,
0,73 x 0,73, 2009 – 2011

Entonces pensé... "¡esto es para mí...por ahí va la cosa!" A partir de entonces concurrí al taller del Maestro Fernández durante un par de años o algo más, pero seguí vinculado a él hasta su muerte en el 2007.

Yo iba a plantear que las huellas del pasaje por el taller de Guillermo son bastante ostensibles en tus obras. Vos te volcaste con más énfasis a la pintura no figurativa.

Como te comenté, ya venía muy influenciado por cosas que había visto y leído. Torres García me interesaba también, pero hasta por ahí nomás. Había hecho unas experiencias con los planteos del Universalismo Constructivo pero las abandoné pronto. De todos modos me interesaba el concepto de

que la obra tenía que ser construida, es una idea que mantengo aún y de una ética... de cierto ascetismo que Torres García pregonaba con su vida y que resulta tan difícil encontrar en el mundo de hoy.

En el caso de Guillermo Fernández, sus pautas y sugerencias te permitían, aunque no todos los alumnos llegaban a eso, poder elaborar un estilo... bueno, no me simpatiza mucho la palabra, diría, porque abarca más, elaborar un mundo. Guillermo explicaba que las propuestas que él planteaba eran pre-estilísticas, lo cual le permitía referirse a diferentes artistas y corrientes pictóricas. A partir de esto se resolvía de modo muy diverso la estructuración de los lenguajes. Sus observaciones eran siempre muy lúcidas e interesantes y su enseñanza permitía

encarar tanto la figuración como la no figuración dentro de una propuesta formal construida. Planteaba que toda la "buena pintura" incluso figurativa contiene necesariamente relaciones abstractas. Entendido así el Barroco es abstracto, pues las relaciones formales que lo sustenta, proporciones, lenguaje de las líneas, paralelismos, simetrías de todo tipo, ritmos de las formas y el color, etc... "funciones" como él las llamaba, no venían de la imitación epidérmica de la realidad sino de un lenguaje común que cada artista modificaba y construía a su manera.

Hablas de "maestros" ¿Te parece que es una figura que existe actualmente?

Sí, para muchos la pregunta es ¿para qué



< R.N.A. Óleo sobre cartón, 0.23 x 0.32, 1997.

Ahora. Acrílico sobre madera prensada, >
0.41 x 0.50, 2013

un maestro? En la época actual la tendencia mayoritaria es vivir el ahora, sin pasado y sin futuro; además existe una preocupación expresa por ocultar las influencias. Pienso que un maestro es, no porque así se auto-designe, sino por que los discípulos le dan ese lugar, en el caso concreto de Guillermo Fernández lo "hicimos" Maestro quienes así lo entendimos y sentimos. Las instituciones puede titular a un maestro escolar o a un profesor...pero no a un Maestro en el sentido del que estamos hablando, que es un guía, un mentor y el vínculo con él, es a la vez intelectual y afectivo. Finalmente te diría que los "maestros" son escasos... muy escasos.

Quizá para algunos no exista la figura del maestro porque es atarse a un pasado que "ya fue".

Hay un viejo dicho tradicional africano "si no sabes a dónde vas, regresa por dónde

viniste". En mi caso, esa práctica de ir mentalmente hacia atrás y volver, incluso sin proponérmelo es frecuente. Quizás la tarea docente de alguna manera me condiciona, pero de todos modos es necesario volver sobre mis propios pasos, revisar y replantearme para poder proyectarme hacia el futuro. El pasado ya fue, el futuro es lo por venir y estrictamente hablando el presente es un punto que se estira en nuestra imaginación. Cézanne, que tenía conciencia de la fugacidad del tiempo, decía: "pintemos estos minutos que son un momento del Universo". La cultura global condiciona a pensar de esa manera...del "ya fue" y por lo que te dije antes opino que es una torpeza plantear las cosas así, pues eso atenta contra la historia y la transmisión de experiencias. Tal pensamiento deja a quien transita por la práctica artística, totalmente desarmado frente diferentes propuestas. Si bien no creo en las conspiraciones y tiendo

a pensar que, en lo fundamental, la llamada cultura global es un asunto sistémico, considero que muchos modos de comportamiento están intencionalmente promovidos y buscan la fragmentación de lo social. Otro asunto, que aunque lo parezca no es contradictorio con lo antedicho, es que un artista en formación de algún modo, en lo fundamental es un autodidacta, aprende de sí mismo, se equivoca, se reconstruye, pero si tiene una cuota mínima de talento, voluntad y perseverancia, incluso en algunos casos de genialidad, se va a transformar en un artista autentico y creativo. A pesar de todo lo dicho la presencia del Maestro es fundamental. En el comienzo uno busca a su primer referente o guía sin tener muchos elementos concretos para hacerlo, es algo azaroso, pero en definitiva consiste en saber elegir, ahí está la inevitable responsabilidad. Sintetizando lo dicho, se comienza buscando un guía, un mentor y en el camino inexorablemente se termina por ser el Maestro de sí mismo.

En lo personal, en mis comienzos en el arte, Motta me aportó valiosas experiencias y me mostró un mundo desconocido para mí, pero podría no haber sido así.

En ese sentido, ¿también es una cuestión de azar?

Te diría que siempre es azaroso, pero con



la experiencia y el tiempo uno va eligiendo de acuerdo a afinidades, pues además de una actitud reflexiva hay que escuchar nuestra "voz interior". La elección de Fernández fue ya consciente porque conocí a gente que iba a su taller y porque, como te comenté, venía trabajando en la línea de ciertas propuestas visuales que estaban en consonancia con lo que él pregonaba. Cuando vio mis pinturas me dijo, "¿Qué voy a hacer con usted? Usted ya tiene muchos cartones pintados". Le respondí: "Yo estoy para escuchar sus planteos... haga de cuenta que parto de cero". Siempre nos tratábamos de usted, salvo cuando tomábamos algún "calibratorio" y ahí empezaba el tuteo y después... de nuevo el "usted". Bien, en realidad nunca se parte de cero, siempre uno trae una experiencia anterior, pero quería ser receptivo y fui muy sistemático, traté de no dejarme dominar por la ansiedad: tengo anotado todas sus explicaciones, observaciones y comentarios. Un día me dijo que yo tenía aptitudes para la docencia y afirmó "usted tendría que dar clases". Eso fue como un galardón. Había una galería de arte, "Artea" y ahí empecé a dar clases. También lo hice en un taller de Paysandú y en Salto por el Ministerio de Educación y Cultura. Dirigí el taller de pintura en el Departamento Cultural del Automóvil Club. En el año 1982 junto a Joaquín Aroztegui, fundamos

el Taller "Cubo del Sur". Recuerdo que no era un momento muy auspicioso para iniciar nada, era plena época de la guerra de las Malvinas, no se veía gente en la calle... son cosas que te marcan.

Cúneo-Perinetti, Costiglolo, Freire, Spósito, Barcala... Uruguay ha sido un país que ha dado excelentes pintores abstractos, tanto geométricos como orgánicos.

Se podría decir que son antecedentes muy valiosos que debemos rescatar del olvido, especialmente cuando tanto la pintura, como la escultura están siendo invisibilizadas sistemáticamente por una cultura global que es ciega, y que en el fondo es una manifestación del nerviosismo expansivo del mercado. Cultura que atenta contra las tradiciones y busca desarmar y neutralizar toda forma de expresión y pensamiento que enriquezca a la sociedad. Hay que tener en cuenta que lo global no es lo mismo que lo universal, que tiene que ver con el humanismo y cree en la existencia de verdades universales, rechazando el relativismo.

Pero generalmente no hay, por acá, grandes escuelas, salvo individualidades como Guillermo, que tuvo un taller con cientos de alumnos. Años antes Torres García...

Sí, han sido pocas... también estaba el

taller de Nelson Ramos y el taller del escultor Octavio Podestá, por poner el ejemplo de dos artistas de la misma generación de Fernández. Hubo y hay talleres, pero cada vez más escasos.

¿Y lo que hablabas antes del Barroco? Guillermo teorizaba mucho sobre ese tema.

Como te comentaba, Guillermo había encontrado en el Barroco un montón de formas de construir. Planteos originales que normalmente no aparecen en los libros de arte, al menos yo nunca leí en ningún lado una interpretación profunda como la que él proponía.

Es una explicación que va más allá de los parámetros comunes de interpretación.

Mirando las formas [Gestalt] de tal modo que uno borra mentalmente el aspecto representativo de las figuras, se puede con cierto conocimiento, encontrar las relaciones formales que organizan la superficie. Fernández había hecho estudios que le permitían interpretar formalmente el Barroco así como también ver la construcción en las obras de Degás, Cézanne, Toulouse-Lautrec o Picasso. Recuerdo una vez que analizando "Los nenúfares" de Monet, decía "aquí hay música."



Guillermo quizás tomaba algunos ejemplos de artistas que hicieron de forma involuntaria ese ordenamiento.

Mira, yo creo que eso de involuntario es en parte relativo. Pero no tengo una manera absoluta de constatarlo...

Pero no todos partían de las mismas reglas y supuestos.

Está claro que no se trata de una ecuación a resolver colectivamente. Pero hablando concretamente del Barroco se hacen evidentes ciertos elementos comunes. Por lo menos hasta cierto momento histórico, se ve que hay un orden que claramente se transmitía y cada artista lo variaba según sus necesidades expresivas. Con el advenimiento de la modernidad eso se fue

perdiendo, pero aún en la pintura moderna se puede ver, aunque solo me es posible demostrarlo con papel y lápiz, hay que verlo. Esto Fernández lo hacía magistralmente. También decía que hay una "pictórica", término que aplicaba para sustituir al de "poética" y "ordenamientos visuales", o como diría Rudolf Arnheim un verdadero "Pensamiento Visual". Bien, esto último no es exactamente lo que me preguntabas, pero aprovecho para expresarlo pues es un cuestionamiento permanente: me parece impensable que un creador a través de la intuición llegue a formas expresivas y que luego al reflexionar no se haya apropiado de las mismas. Si bien un pintor está guiado fundamentalmente por la intuición, no creo que se pueda explicar el arte por un

< **Corazón charlatán.** Acrílico y collage s/ cartón.
0,64 x 0,50, 2002.

Pájaro abstracto. Acrílico sobre cartón >
0.60 x 0.42, 1995

Primitivo con sol. Collage >
0.20 x 0.25, 1997.

intuicionismo extremo, ni tampoco por una explicación puramente formalista. Pero, bueno...yo no me basé en un estudio previo de la estética para pintar. Me inicié por una motivación que responde a un impulso interior. Es lo que nos diferencia con un filósofo, un teórico o un esteta: somos hacedores...

Término que también empleaba Espino-la Gómez.

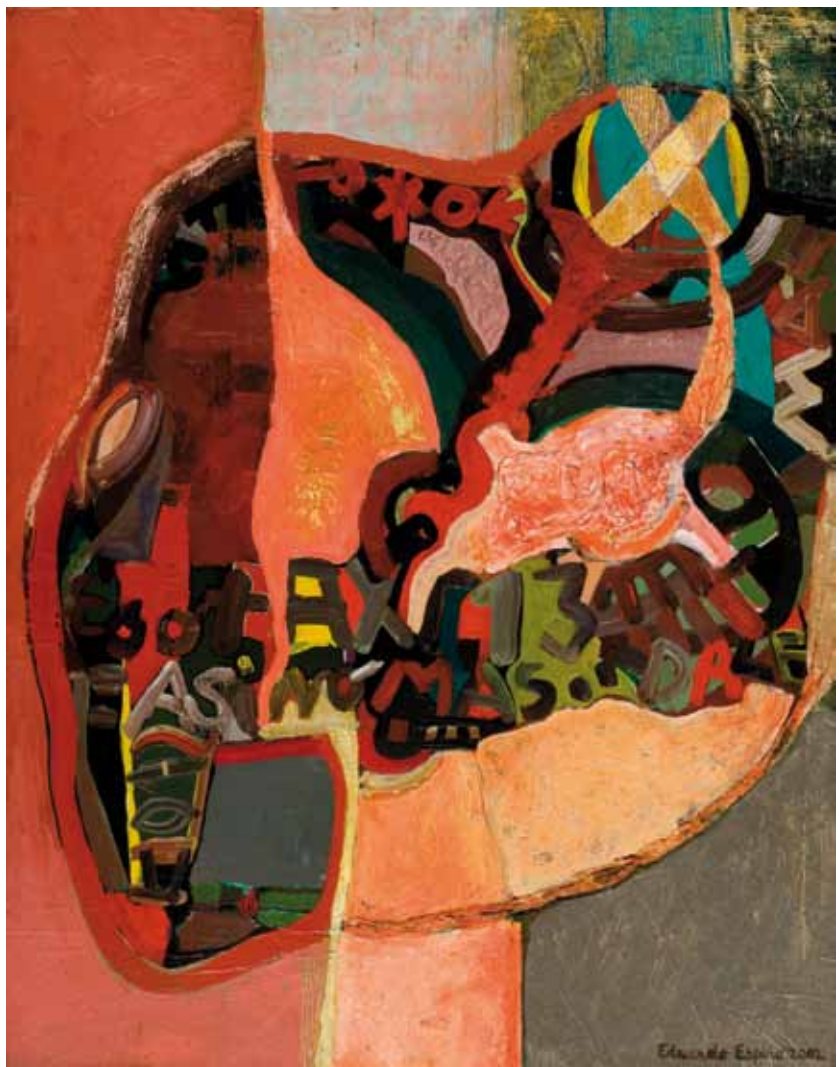
Nosotros podemos aprender de la estética, pero los teóricos también pueden aprender del arte.

Guillermo decía, y puede verse fácilmente en el Barroco, que las reglas que ordenaban la construcción de las catedrales y sus ornamentos eran las mismas que pautaban la pintura. Existía un sustrato de pensamiento visual común. En la pintura moderna la situación es diferente, esa disciplina, así como la escultura pasó a ser considerada una manifestación estética separada de las demás.

Por lo menos en Occidente. En Oriente seguramente las referencias son distintas.

En el mundo occidental está sobreiluminado el sujeto como individualidad.





< Collage con hoja. Collage sobre papel.
0.24 x 0.15, 1998.

Alain Badiou dice que el arte no se explica solo por el sujeto, que el sujeto es una circunstancia evanescente, que la gran duda del arte trasciende al hacedor.

Por cierto es social, pero a la vez es existencial. No son cosas contradictorias, yo creo que el arte es tal cuando la sociedad lo toma como tal.

Salvo que el arte se adelante a su época.

Pienso que si la obra no es vista por nadie o en el momento en que se ve nadie la percibe como arte...en ese momento solo potencialmente es arte, pero estrictamente no lo es. Si la obra de una persona está metida en un pozo o en un depósito y no la viera nadie...

¿Qué sería de "La Gioconda" tirada en un campo? (risas)

Por supuesto.

Se te reconoce como un militante gremial de fuste. Has estado presente en distintos sindicatos, defendiendo reivindicaciones a través de lo colectivo ¿Cuán-

do arrancaste con esa otra actividad?

No sé si me podría considerar un militante... por lo menos no vocacionalmente, el caso es que con un grupo de compañeros entendimos, que a partir de la movida de artistas plásticos que dio lugar a la carta con reclamos firmada por más de cien artistas y dirigida al Ministro de Educación y Cultura, el Ingeniero Jorge Brovetto en el año 2007, era imperioso pasar a una forma organizativa de carácter gremial tal como existía en otros sectores de la cultura y habían existido anteriormente en las Artes Plásticas.

Pero se te reconoce como una figura presente en la actividad gremial.

Primero fui socio fundador del SUAP (Sindicato de Artistas Plásticos), después socio de APEU. También rescato otro tipo de experiencias, por ejemplo, con un grupo de artistas: Guillermo Büsch, José Villaverde, Mabel Lemonnier, Sergio Viera, Marcos Ibarra, Nuño Pucurull, Vera Sienra y otros, fundamos el "Centro de Artistas Plásticos", que no era una organización gremial. Éramos alrededor de quince o más y teníamos

un local en donde se realizaron numerosas exposiciones y en el correr de los ocho o nueve años de existencia (1996 al 2004), cuatro Encuentros de Artistas Plásticos. En esto encuentros también participaron artistas como Guillermo Fernández, Ernesto Vila, Mario Sagradini, Rodrigo Fló, Alberto Delmonte que era argentino, más algunos brasileños. Fue una experiencia muy interesante y enriquecedora, gestionada por los artistas.

Te iba a preguntar ¿a qué atribuí el hecho de que los gremios de artistas plásticos, en líneas generales rara vez sobrevivan a un primer impulso inicial?

Yo atribuyo tal situación, y es una opinión personal por supuesto discutible, a que no se logró establecer un proyecto acerca de los temas -propósitos y objetivos- que se debían priorizar y conjuntamente a tal elaboración, proyectar una estrategia, en fin: proponerse una visión de futuro. Aparte de las reivindicaciones sociales del artista: jubilación, salud u otras, está toda la problemática cultural... no se trata de tener un estatuto y los problemas están resueltos... así se cae inevitablemente en la anomia. Para hacer frente a esta realidad tendríamos que lograr elaborar un mínimo de pensamiento colectivo y definir acuerdos básicos de hacia dónde se quiere ir.

Eso nunca se llegó a definir...

No, nunca. No hubo una preocupación al respecto o no se lo entendió necesario, pero tampoco nadie explicitó claramente alguna otra propuesta alternativa. Por ejemplo, un tema que es fundamental, es el que el artista pueda volver a tener un protagonismo en la toma de decisiones en cuanto a los asuntos de la cultura especialmente en la elaboración las políticas culturales. Es un tema muy gordo porque siendo una cuestión sistémica, nos encontramos en un esquema en el que hay muchos intermediarios que se interponen entre el artista y su obra al punto de hacerle perder la capacidad de autoría en su producción.

Casi que se invirtieron los términos. El artista en el papel del intermediario.

El curador, que es la figura central de muchos eventos, termina determinando el carácter de la obra, ordena el pensamiento, dice "*vamos a trabajar sobre tal o cual idea*". Vos como artista perdés entonces la capacidad de crear "mundos posibles". Un ejemplo claro son las actuales bienales, donde los más nombrados son los curadores, pero no son los únicos, tenés un montón de gente que está en el medio, especialmente cuando se toman decisiones en torno a la gestión cultural. Los artistas ya no tienen el lugar que deberían tener. Pensá en la posición que tenía un Picasso, un Matisse en la primera mitad del siglo XX, o un Figari o un Torres dentro del espectro artístico uruguayo: eran los principales referentes. Hoy en día eso no sucede,

No es un fenómeno local.

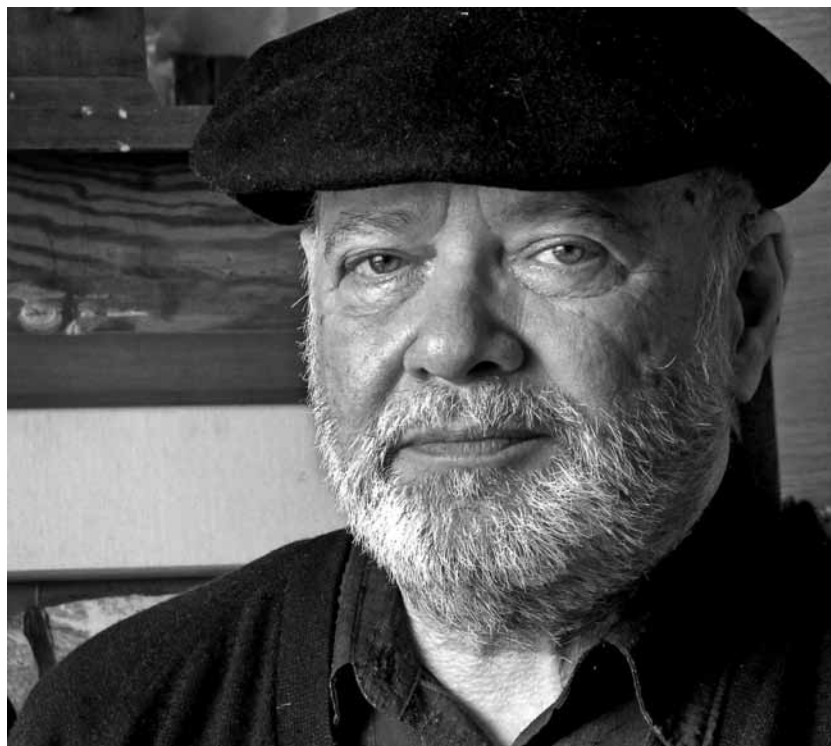
No, por supuesto que no es local. La cultura global es como tsunami, es un fenómeno de otro lado que, como todas las cosas, se empieza a repetir acá. Ese es un tema ineludible y otro es el tema de los concursos ¿Es válido hoy en día, decir que el arte puede ser elegido en base a la competencia? ¿Tiene algún sentido que el arte y los artistas compitan?

La competencia retoma la vieja idea iniciada por los Salones franceses de mediados del siglo XIX.

Ciertamente. Seguimos arrastrando esa forma de selección, pero "atenti" que todo esto es funcional a los intereses del mercado.

Pero entonces te podría decir que, al no existir concursos, deben existir intermediarios que elijan.

Bueno, yo no tengo la solución. Siempre hay alguien que elije, estamos supeditados a la evaluación de alguien. Repito que no



Fotografía: Alberto Schunk

tengo la solución, solo digo que un concurso de pintura no promueve la integración de los artistas.

También es cierto que los artistas son bastante complejos en su capacidad de administrar mínimas posiciones.

Es inevitable, el punto es tener proyectos, propósitos y objetivos claros a realizar. Debemos plantearnos de qué manera se posiciona el artista frente al medio y cómo vuelve a apropiarse de la toma de decisiones. Pero si no llegamos a acuerdos mínimos estamos en "la lona".

Pero sigue siendo una herramienta válida.

Si, pero no creo que funcione así como está el gremio en este momento. Da la impresión que seguir insistiendo por ese camino, conduce, como antes mencioné, a la anomia y finalmente a la desaparición. Quizás sería mejor hacer un alto y reordenar el pensamiento.

Entrás a revisar a los colegas de tu generación y todos tienen una obra sistemática, no han abandonado, han intentado involucrarse en gremios, se han preocupado por la formación teórica... El otro día estuve revisando nombres y, aunque no vamos a decir que sea la única, tu generación es una de las más homogéneas en el sentido de la entrega, de la dedicación.

Puede ser, no tengo opinión formada al res-

pecto y pienso que tampoco la suficiente distancia crítica para valorarlo...estoy muy adentro, por ahí tienes razón.

Hay jóvenes de otras generaciones posteriores que son de actuación más efímera: el "touch and go".

Es algo que pasa con el mundo hoy en día, pero entendamos que tampoco es uniforme. Hace años que visito las bienales de arte, que parecen estar en una especie de entropía, y si bien discrepo en parte con la filosofía de estas, te posibilitan ver una gran variedad de expresiones, algunas bastantes "light" y sin futuro y otras muy interesantes. La cultura global tiene una tendencia destructora pero siempre está la creatividad humana y esa es la esperanza.

Hablando de ideologías ¿Qué relación tenés con el mercado del arte, la única ideología que sigue perenne?

Ninguna, que estoy totalmente por fuera.

Pero igual seguimos pintando.

Por supuesto ¿y por qué no deberíamos? 🗨

En memoria de María Luisa Torrens (1929 - 2013)

OLGA LARNAUDIE

María Luisa murió el último 18 de abril. Jorge Abbondanza la recordó dos días después, desde las mismas páginas en las que ella escribió durante décadas, para destacar que: *“Aportó desde 1957 al diario El País la autoridad de sus juicios, el prestigio de su nombre, la valentía para defender una auténtica escala de valores en la materia y la sensibilidad natural para reconocer el talento de un artista o el interés de una obra con una simple ojeada, una capacidad a la que sumaba el tremolante carácter de su presencia y su palabra”*. Abbondanza hizo al final una observación que trascendió a aquella figura, al ubicar su actividad profesional como un sector en la historia de las artes visuales uruguayas: *“En un momento donde ya no se ejerce la crítica de arte con la difusión y la disponibilidad de espacios que tuvo en el pasado, despedir a María Luisa Torrens es un hecho a lamentar doblemente. Porque con ella se va una parte de ese pasado.”*

Algunos recuerdos e informaciones

Creo haber visto por primera vez a María Luisa en el Centro de Artes y Letras de “El País”, en la Plaza Libertad, y recuerdo mi inseguridad en esos encuentros con esta colega exitosa, con un trato que yo vivía como distante.¹ Su presencia me impresionaba casi tanto como la de Amalia Polleri, con su decir incisivo. Evoco juntas desde mi afecto a estas dos mujeres, siempre elegantes, que se tomaron incluso una vez el trabajo de reprocharme a dúo mi falta de coquetería. Quiero acercarme a María Luisa desde mi memoria, y me he propuesto hacerlo además a través de una cronología que resume buena parte de su actividad hasta fines de los años '60, y puede aportar varios datos de su actuación posterior.² Se cruzan en esta doble mirada dos hechos destacables, el del poder de decisión y acción que ella supo tener, y el de su atención generosa a

los integrantes del hecho artístico. Ubiqué durante muchos años al tema del “poder” desde otro ángulo, y recién ahora me doy cuenta de la magnitud del que ella tuvo en el campo de las artes visuales, a escala nacional y regional. Advertí en cambio, desde que comencé a verla actuar, esa voluntad de ir abriendo caminos para nuestros artistas. Un año después de que abandonara la dirección del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), se le hizo un homenaje en esa sala, el mismo día en que se inauguraba una exposición de Ricardo Pascale.³ Hablé entonces acerca de sus realizaciones y de su calidad humana, resumida en el testimonio de dos artistas de distintas generaciones.⁴ Entre tantos recuerdos, opté por dos, muy diferentes. El de aquella llegada al Estadio del Cerro, donde el impacto formal del mural de Leopoldo Novoa opacó totalmente, a mi entender, el desborde de la propuesta

de Marta Minujín. El de otra situación singular que nos llevó a ambas a un juzgado, para declarar sobre la desaparición de una escultura en bronce que había sido presentada a un salón municipal. Nos preguntaron acerca del tiempo que llevaba pronunciarse sobre la no aceptación de cada pieza.⁵ Vi por última vez a María Luisa aquel día en que fui a buscarla a esa casa de la calle Antonio Costa que se anunciaba en la fachada como “la casa de Vicente Martín”.⁶ En esos trayectos de ida y de vuelta al edificio central de la Universidad la noté particularmente vacilante, reiterativa acerca de la razón de esa salida en que la había embarcado.⁷ Me importaba mucho que ella estuviera presente en esta ceremonia de fines de octubre del año 2004, en la cual la Escuela de Bellas Artes y la Asociación Uruguaya de Críticos de Artes acordaban, con la presencia del rector Rafael Guarda, su participación en un proyecto de Centro



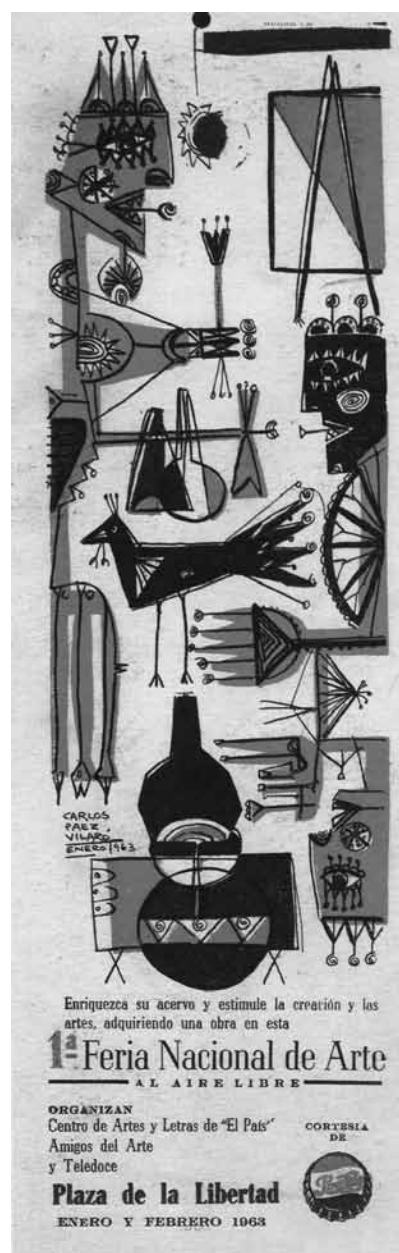
de Documentación de las Artes Visuales del Uruguay.⁸ Parecía concretarse entonces una iniciativa de la que habíamos hablado muchas veces, cuando yo aprovechaba cada visita al MAC para compartir un café. Ella estaba involucrada en esa voluntad de rescate, que incluía por supuesto a la actividad crítica. No llegó a hacerse mucho desde entonces, los más entusiastas fuimos tomados por otras tareas. Prefiero pensar que cada paso sirve, incluso este texto, en el que importa tanto la precisión de los datos como el reconocimiento a quien fue una mujer entusiasta y generosa.

Algunos tiempos y sectores de su actividad (Como avance para una futura cronología).

Los años '50 y '60

María Luisa Torrens nace en Montevideo el 28 de octubre de 1929. Estudia Historia del Arte entre 1949 y 1956 con el crítico e historiador argentino Jorge Romero Brest, el cual, destituido de sus trabajos docentes en aquel país, se vincula con nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias. En sus clases abiertas se forman otros críticos de arte uruguayos, como Nelson di Maggio y Celina Roller López. El magisterio de Romero incluye viajes a las primeras Bienales de San Pablo de 1951 y 1953, que comparte con sus alumnos. Torrens se inicia entonces a la pintura; lo recuerda Doris Ferretti, que asiste a los cursos de Romero, y lo confirma Vicente Martín, cuando ubica entre sus alumnos, en una entrevista realizada en 1976, a "María Luisa Torrens, ahora mi mujer...". En esta

etapa ella integra – entre otros, junto a Luis H. Vignolo, con quien se casa y tiene un hijo, Luis – el consejo de redacción de la revista "Mito", que se publica dos veces, una en 1951 y otra en 1952. El *archivo Romero Brest* conserva un informe – sin fecha – sobre la creación de una licenciatura en Artes Plásticas en Montevideo. Está dirigido "Al claustro de profesores de la Facultad de Humanidades y Ciencias" y firmado por Leopoldo Artucio, Jorge Romero Brest (profesores) y María Luisa Torrens de Vignolo (alumna).⁹ En 1957 ingresa a la sección espectáculos del diario "El País", y al año siguiente queda a cargo del Centro de Artes y Letras de este diario. Ubicada en el sótano del edificio de la Plaza Cagancha 1162, la nueva institución es presentada el 5 de julio de 1958.¹⁰ Se inaugura el 17 de ese mes con una exposición de "escultura inglesa" que resulta de un convenio entre "El País", y los hermanos Carlos y Jorge Páez, para sumar a ese nuevo espacio con un Museo de Arte Moderno¹¹. Torrens integra desde 1959 la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA)¹². El Ministerio de Instrucción Pública la nombra ese año, junto a los arquitectos Raúl Lerena Acevedo y Gustavo Méndez Schiaffino, para una Comisión Honoraria que tiene por objetivo impulsar la terminación de las obras del Museo Nacional de Bellas Artes – cerrado desde fines del '51 – y realizar exposiciones con su acervo, mientras este permanezca cerrado. En 1961 se hace en el Palacio Municipal la muestra "Cien años de Pintura en el Uruguay" organizada por el MNBA y esta Comisión. Las obras del museo, reiniciadas 1960, se terminan a fines del '62. El Premio Blanes, creado por el Banco Repú-



blica, convoca por invitación, desde 1961, a un grupo de artistas del mismo sector técnico. Torrens preside en 1963 el jurado de la tercera edición, destinada a pintores, igual que la primera¹³. El Centro de Artes y Letras presenta en 1962 la muestra "Algunos pintores abstractos uruguayos", que reúne a veintidós artistas. María Luisa Torrens señala entonces la aparición de una generación de informales¹⁴. En una nota acerca del XIV Salón Municipal destaca los vínculos del arte uruguayo con los de Argentina y Brasil¹⁵. El Centro de Artes y Letras llama ese año a un concurso de diseño de telas, junto con la empresa Sudamtex.¹⁶ Convoca a partir de 1963 a tres Ferias de Arte en la Plaza Libertad, y está a cargo de un encuentro que organiza "El País", donde se analiza



el rol de los museos y su situación en el Uruguay.¹⁷ Organiza en 1964 al Premio **“Homenaje a Artigas”**, y organiza la muestra **“Cerámica y Anticerámica”**.¹⁸

María Luisa es la “comisario” del envío uruguayo a la octava Bienal de San Pablo de 1965 y a la Bienal de Venecia de 1966.¹⁹ También convoca en el '65 al *happening* de la argentina Marta Minujin, en el Estadio del Cerro de Montevideo.²⁰

En 1966 el Centro de Artes y Letras cede su espacio al Teatro del Centro. Al comenzar la década de los '80, María Luisa recuperará el área de acceso a este teatro para su **“Museo de Arte Contemporáneo”**. En 1968 es invitada a concurrir a varias ciudades de los EEUU, para participar de un seminario sobre Formas de Comunicación y Planificación de Institutos de Diseño. A fines de 1969 propone a los lectores sucesivas ediciones de un “arte por correo y diario” en las que el uruguayo Luis Camnitzer y la argentina Liliana Porter hacen llegar -a través del Instituto Di Tella y el diario **“El País”**- una serie de cuatro tarjetas. Porter juega con sombras de distintos objetos -para dos aceitunas, para un vaso-. Camnitzer utiliza la palabra escrita, en textos que aluden al camino que han iniciado estos países.²¹

Las décadas del '70 al '90

Torrens mantiene su presencia crítica, su participación en jurados nacionales e internacionales, y su proyección regional. Realiza una actividad docente y conduce programas de televisión como *De persona a persona* y *Círculo y Cuadrado*. Atiende en esos años al arte latinoamericano con una nueva mirada, mientras se vincula a la críti-

ca argentina Marta Traba cuando esta reside en Montevideo. Polemiza con la brasileña Aracy Amaral sobre la significación una instalación *Etsedrón* presentada en la Bienal de San Pablo de 1974.²² Participa entre 1978 y 1990 en varias Jornadas Internacionales de la Crítica organizadas en Buenos Aires por la Asociación Argentina de Críticos de Arte y el grupo CAyC. En 1979, las Ediciones de la Plaza publica el libro **“Doce pintores nacionales”**, una versión ampliada del catálogo de la muestra realizada el año anterior en el Subte Municipal.²³ En 1980 el MAC ocupa el foyer del Teatro del Centro. Desde estos años finales de la dictadura, ese espacio reducido recibe a decenas de exposiciones de artistas, en general muy jóvenes, en su mayoría pinturas, o bien dibujos, esculturas, arte textil, cerámica, orfebrería.²⁴ María Luisa Torrens preside a partir de 1982 el jurado permanente de los Premios Fraternidad otorgados por la B'nai B'rith de Uruguay.²⁵ Presenta en 1989 la retrospectiva de Hugo Longa en AFE. Exhibe ese año al fenómeno del **“Dibujazo”** en las salas de la IMM.²⁶

Entre 1990 y 1995, actúa como Directora Nacional de Cultura del MEC durante el gobierno de Luis Alberto Lacalle. En 1997 el Museo de Arte Contemporáneo se muda al edificio de la Federación Rural, en 18 de Julio 965. Comienza un período de muestras de gran formato y la voluntad de mostrar la colección permanente, con numerosas obras de artistas latinoamericanos, en el espacio MERCOSUR.²⁷

Continúa al frente del museo por unos años, con el cálido apoyo -me consta- de sus colaboradoras, Claudia Vidal Scheck, Isabel Quesada. ②

1. En realidad el Centro de Artes y Letras cerró antes de que yo empezara a escribir en 1967, y no se si vale lo de colega.

2. He abordado en sucesivos textos al arte uruguayo de las décadas de los '50 y '60, del que fui desde muy joven un testigo atento, antes de comenzar a ejercer la crítica de arte. En escritos generales o referidos a ciertos sectores técnicos, y en la pesquisa que acompañó mi trabajo curatorial acerca de algunas figuras en particular -Guiscardo Améndola, Lacy Duarte, Hilda López, Leopoldo Novoa, Nelbia Romero- aparecía la participación de María Luisa. No he investigado aún con la misma precisión los tiempos posteriores de su actividad de la que estoy en condiciones ahora de destacar algunos hechos significativos, junto a las características de sus espacios de actuación

3. Fue el 9 de julio del año 2003, allí habló Alicia Haber en nombre de El País, y yo lo hice como presidenta de AUCA (Asociación Uruguaya de Críticos de Arte), una institución que también convocaba al homenaje. María Luisa tenía entonces setenta y tres años.

4. El de Lacy Duarte que llegó por primera vez desde Salto a Montevideo, en 1963, para exponer en el Centro de Artes y Letras, a instancias del pintor Leopoldo Novoa. Regresó a la capital un año después, para concursar por el profesorado de dibujo en enseñanza secundaria. Fue alojada y apoyada entonces en esa empresa por María Luisa y quien era su marido, el periodista Luis Vignolo. También el de Fernando López Lage, uno de los muchos jóvenes artistas que encontraron un apoyo en el MAC para sus inicios.

5. Creo que me quedé callada, y María Luisa pudo salir del paso. Se que fue en 1989, porque entre los premiados estuvo Eva Díaz, y pude conocer sus cerámicas por primera vez. El tercer miembro de este jurado era Jorge Abbondanza, pero a él no le tocó estar allí con nosotras.

6. El pintor había muerto en 1998.

7. Hacía ya un tiempo que se había iniciado en ella ese terrible proceso por el cual un ser humano se va



Casamiento de María Luisa Torrens y Vicente Martín.

encerrando en otra realidad, y pierde los vínculos con su vida y afectos.

8. A principios de los años '80, los críticos de arte volvieron a agruparse en la sección nacional de AICA, con las sucesivas presidencias de Luis Bausero, Amalia Polleri y de María Luisa Torrens. Entre 1984 y 1990, AICA Uruguay (desde entonces AUCA) logró la presencia institucional de sus miembros, en la elaboración de bases y la integración de los jurados. Realizó además premiaciones anuales- la "SELECCIÓN AICA"- para reconocer y exhibir los aportes en diferentes rubros. La mesa directiva de AUCA dejó de funcionar a partir de 1990, cuando María Luisa fue nombrada Directora de Cultura del MEC. La sección uruguaya de AICA volvió a reunirse a fines del 2000, para incorporar a quienes se habían ido sumado en esos años a la actividad crítica y/o curatorial. Una nueva comisión directiva, presidida por Olga Larnaudie, incluyó a algunos de estos nuevos. Se intentó poner en marcha el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Uruguay, y se intervino entre los años 2005 y 2008 en una nueva formulación de los Premios Figari del BCU.

9. Se conserva en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

10. La firma De los Campos, Puente y Tournier realiza el reciclaje.

11. El vínculo no prosperó por "desavenencias entre

los Páez", según recuerda Torrens en el prólogo a la primera muestra realizada en el Museo de Arte Contemporáneo cuando este se traslada a la calle 18 de Julio, en el año 1997. También destaca que pronto se abren otros Centros de Artes y Letras como el de la Intendencia de Montevideo dirigido por Fernando García Esteban, y el de Punta del Este presidido Mecha Gattas.

12. Formada a fines de 1956, la sección uruguaya de esta institución está presidida por Argul, e integrada hasta entonces por Di Maggio, García Esteban, Parpagnoli, Celina Roller y Vernazza.

13. Tiene como ganador a Espínola Gómez. Los invitados son Costigliolo, Damiani, Espínola Gómez, Gamarra, Manolo Lima e Hilda López. Spósito, ganador de la primera edición, participa fuera de concurso. Herrera Mac Lean, Enrique Volpe Jordán, Alberto Muñoz del Campo, García Esteban, Carmelo de Arzadun y Celina Roller son los otros miembros del jurado.

14. Señala que varias exposiciones llegadas a Montevideo a través de la Fundación Di Tella, con la cual el Centro de Artes y Letras mantiene un vínculo frecuente, tuvieron en la Argentina otros resultados. Observa que el creador uruguayo tiene, como el español, una visión dramática del mundo y la traduce en su pintura de tonalidades grises y tierras bajas y sordas. También que los argentinos pintan con soltura deslumbrante telas enormes en que las el color cuenta más, mientras que la pintura uruguaya es más profunda.

15. Insiste en el vínculo pictórico con la Argentina, y destaca la incidencia de Brasil en nuestros grabadores, que han obtenido diversas becas del Instituto Cultural Uruguayo Brasileño, del cual ella será asesora.

16. Lo gana un equipo formado por Jorge Carrozzino y Conrado Mitrovich.

17. José Pedro Argul, Fernando García Esteban, Amalia Nieto y el entonces director del MNBA Alberto Muñoz del Campo figuran entre los participantes.

18. Ernesto Cristiani recibe el gran premio de ese concurso. La otra muestra reúne a los ceramistas Carlos Caffera, José Collell, Marco López Lomba, Jaime Nowinski, Duncan Quintela, y Jorge Abbondanza-Enrique Silveira. Hilda López contribuye con música experimental en base a los ruidos de un taller de cerámica, y participa en el montaje. Ruisdael Suárez y Ernesto Cristiani diseñan el afiche. El catálogo, con un hueco central que alude al torno, es de Espínola Gómez.

19. El envío a San Pablo incluye a la escultora Mabel

Rabellino y a los pintores Agustín Alamán, Hilda López, Carlos Páez Vilaró, Glauco Telis y Luis Alberto Solari- este último como invitado especial en la muestra "surrealismo y arte fantástico". Se exhiben también, en una sala especial, diecinueve ranchos y lunas de Cúneo, fechados entre el '30 y el '52. José Pedro Costigliolo, Manuel Espínola Gómez, María Freire, Jorge Páez y Nelson Ramos representan al país en Venecia.

20. A propósito de la obra de Minujin un artículo recuerda "El día que sacudió el estadio Tróccoli con motociclistas, gordas, musculosos, parejas de novios, Bach, harina, lechuga y quinientos pollos cayendo desde el cielo".

21. Textos sucesivos de sus tarjetas.

PARA USAR DE ESPEJO Y HACER LA VENIA.

PARA PARAR DE CANTO Y APLASTAR, COMO EJERCICIO DE PODER.

PARA CROMAR, AFILAR Y CORTAR MEDALLAS

PARA RECORTAR EN FORMA DE CRUZ GAMADA Y USAR COMO PATRIA DE CONCENTRACION.

22. A través de la revista Artes Visuales (México, D. F.)

23. María Luisa distingue allí cinco sectores, la nueva figuración -con Oscar García Reino y Vicente Martín- el surrealismo- Jorge Damiani, Hugo Longa, Manuel Pailós y Luis Solari- los geométricos y cinéticos- José Pedro Costigliolo, María Freire, Miguel Ángel Guerra y Enrique Medina- el precursor del dibujo- Hermenegildo Sabat- y la abstracción lírica- Gustavo Vázquez. Un texto acerca de cada artista esta acompañado por su foto y por lo menos una obra a color. En el caso del pintor Vicente Martín con quien está casada desde 1975- o 76-, opta por un texto de 1961.

24. Un afiche catálogo característico incluye la foto color de una obra en un lado, así como un texto de María Luisa, más la foto del artista y su CV, del otro.

25. Otorgados en forma alternada a figuras de las letras, la música, la plástica y el teatro, tiene un jurado permanente que también integran Hugo Achugar, Adela Reta y Erico Stern, y un jurado vinculado a cada actividad convocada.

26. Ella había bautizado así a ese proceso gráfico, al que presenta en un catálogo junto a su colega Olga Larnaudie.

HIGH LINE Nueva York



LEGEND

STAIRS
GANSEVOORT STREET
WEST 14TH STREET
WEST 16TH STREET
WEST 18TH STREET
WEST 20TH STREET
WEST 23RD STREET
WEST 26TH STREET
WEST 28TH STREET
WEST 30TH STREET

ELEVATORS
WEST 14TH STREET
WEST 16TH STREET
WEST 23RD STREET***
WEST 30TH STREET

The High Line is fully wheelchair accessible.

BIKE RACKS
GANSEVOORT STREET
WEST 16TH STREET
WEST 18TH STREET
WEST 20TH STREET
WEST 23RD STREET
WEST 26TH STREET
WEST 28TH STREET
WEST 30TH STREET

RESTROOMS
WEST 14TH STREET
WEST 16TH STREET
WEST 23RD STREET
WEST 30TH STREET

FOOD
Snacks
sumo on the
High Line

HIGH LINE
Open and free

Visit www.thighline.org for details.

Parque público construido sobre históricas vías de tren.

Arquitectos: Diller Scofidio + Renfro
Paisajista: Piet Oudolf

Tramo 1 - inaugurado en Junio 2009
Tramo 2 - inaugurado en Junio 2011
Tramo 3 - último tramo abrirá al público en el 2014.

Contexto

La High Line de Nueva York es un parque público construido sobre una línea ferroviaria elevada que discurre a lo largo de la zona oeste de la isla de Manhattan. Fue inaugurada en 1930 como parte de un gran proyecto de infraestructura pública llamada West Side Improvement con el objetivo de elevar nueve metros el transporte de carga, para eliminar los peligrosos trenes de la calle.

Desde el año 1980, ya no circularon más trenes y un residente de Chelsea, activista y aficionado a los ferrocarriles, llamado Peter Obletz, fue el pionero en la idea de conservar esta estructura, desafiando los esfuerzos de demolición en los tribunales e intentó restablecer el servicio; pero falleció cinco años después sin poder llegar a concretar su objetivo.

Durante casi toda la década de los '90, la administración junto con Rudolph Giuliani, en ese momento el gobernador de Nueva York, no veían el momento de derribarlo. Chelsea se estaba convirtiendo en un aburguesado barrio de la Isla, con restaurantes y galerías de arte en la que esta estructura abandonada era considerada un remanente de otro tipo de ciudad.

En el año 1999, cuando se publica en el New York Times que el High Line sería

demolida, otros dos vecinos, Joshua David y Robert Hammond, se reunieron por primera vez para hablar del futuro de la High Line.

Intenciones y controversias

Motivados por conservar una estructura obsoleta a los ojos de muchos, pero de un valor patrimonial y una pieza esencial del pasado industrial de la ciudad de Nueva York, en el año 1999, dos vecinos fundaron una organización sin fines de lucro llamada *Amigos de la High Line*, ("**Friends of the High Line**") con la intención de impedir que esta reliquia urbana fuese derribada y además crear un espacio público para los habitantes del barrio.

La organización fue ganando adeptos y en el año 2002 solicitaron un estudio de viabilidad económica en el que se llegó a la conclusión de que convertir la High Line en un parque ayudaría a no frenar el desarrollo del barrio, contrariamente a lo que la administración de Giuliani pronosticaba. Así mismo, tenían como precedente positivo, el ejemplo de otra intervención similar sobre una línea de ferrocarril abandonada en Francia cerca de la Place de la Bastille, llamada la Promenade Planteée y convertida en parque lineal.

En el 2003, se llama a concurso de ideas no

*** The 23rd Street Elevator is out of service until further notice due to damage caused by Hurricane Sandy.



formal, invitando a participar a todo aquel que tuviera una idea para el futuro de la High Line. De setecientos veinte propuestas presentadas, fue elegida la de James Corner Field Operations con la colaboración de Diller & Scofidio + Refno.

Lo destacable del proyecto de la High Line, no está basado únicamente en describir su excelente diseño, o referirse de la creación de un lindo parque público, sino en el proceso de recuperación y planificación de

un proyecto que fue impulsado desde sus inicios y es actualmente mantenido y gestionado, por los propios ciudadanos. *Amigos de la High Line* ha podido abrirse paso al proceso de diseño y al devenir político, despertando el interés de las administraciones para producir una sinergia que finalmente ha beneficiado a todos. Por una parte, los ciudadanos han ganado un parque en una zona donde los espacios verdes son escasos, mejorando la calidad ambien-

tal de una ciudad tan masificada como Nueva York. Por otro lado, el Ayuntamiento obtuvo grandes beneficios económicos, porque a pesar del desembolso inicial del costo del proyecto, el éxito del mismo les permitió ganar cantidades de dinero gracias a nuevas licencias urbanísticas adjudicando nuevos terrenos para edificios en torno al proyecto.

La High Line se ha convertido en un innovador parque lineal de una longitud de dos



mil cuatrocientos metros y doce metros de ancho, flotando a nueve metros de altura y que va cosiendo tres barrios de la isla: Meatpacking District, Chelsea y Hell's Kitchen. Emplazado en uno de los lugares más visitados de Manhattan, recibe más de cuatro millones de personas al año y además es actualmente un instrumento de especulación urbanística del lado Oeste de la isla. A su paso va dejando ambiciosos proyectos residenciales y de restauración que se suman al creciente desarrollo de la zona. Edificios como el Highline23, Neil M. Denari Architects, Frank Gehry, IAC building entre otros.

Si bien la idea de un parque masificado, convertido además en un sitio con vocación especulativa, no parecen ser condiciones muy atractivas desde el punto de vista del ciudadano que busca en los espacios verdes algo de refugio y tranquilidad, la verdad es que el proyecto de la High Line es una feliz excepción que cuenta con el espacio natural que proporciona el esparcimiento y relax, sumado por supuesto, a un abanico de actividades y propuestas culturales típica de Nueva York.

El proyecto

El proyecto está inspirado en la melancolía de esta ruina postindustrial. Reinterpreta esta herencia de sitio abandonado, donde la naturaleza se había apoderado del espacio. Su recorrido está compuesto de estrategias de "agritecutura", (tal como lo describen los encargados de su diseño del equipo Diller Scofidio + Renfro) con una discreta pavimentación y plantas cuidadosamente seleccionadas que convierten el espacio en un paisaje sin senderos y con variedad de texturas. Su construcción se ha realizado en tres tramos, dos de las cuales ya están abiertas al público. Con un sistema de bandas prefabricadas flexibles de concreto que se podían ensamblar generando diferentes configuraciones. A partir de dichas bandas, se crearía una plataforma en la que se podría jugar con diferentes transiciones entre el verde y el pavimento. Áreas verdes de veinte por ciento construcción y ochenta por ciento naturaleza, pudiendo variar sus proporciones en cuarenta y sesenta, cincuenta y cincuenta, hasta un cien por ciento verde. En el proyecto, el material vegetal es un elemento activo que permite la recuperación del "ecosistema High Line", albergando nuevas especies, conservando el hábitat de las que actualmente habitan el lugar y generando una mayor biodiversidad. El parque es como un pequeño jardín botá-



nico con la vegetación autóctona de Nueva York, que va cambiando en las distintas épocas del año.

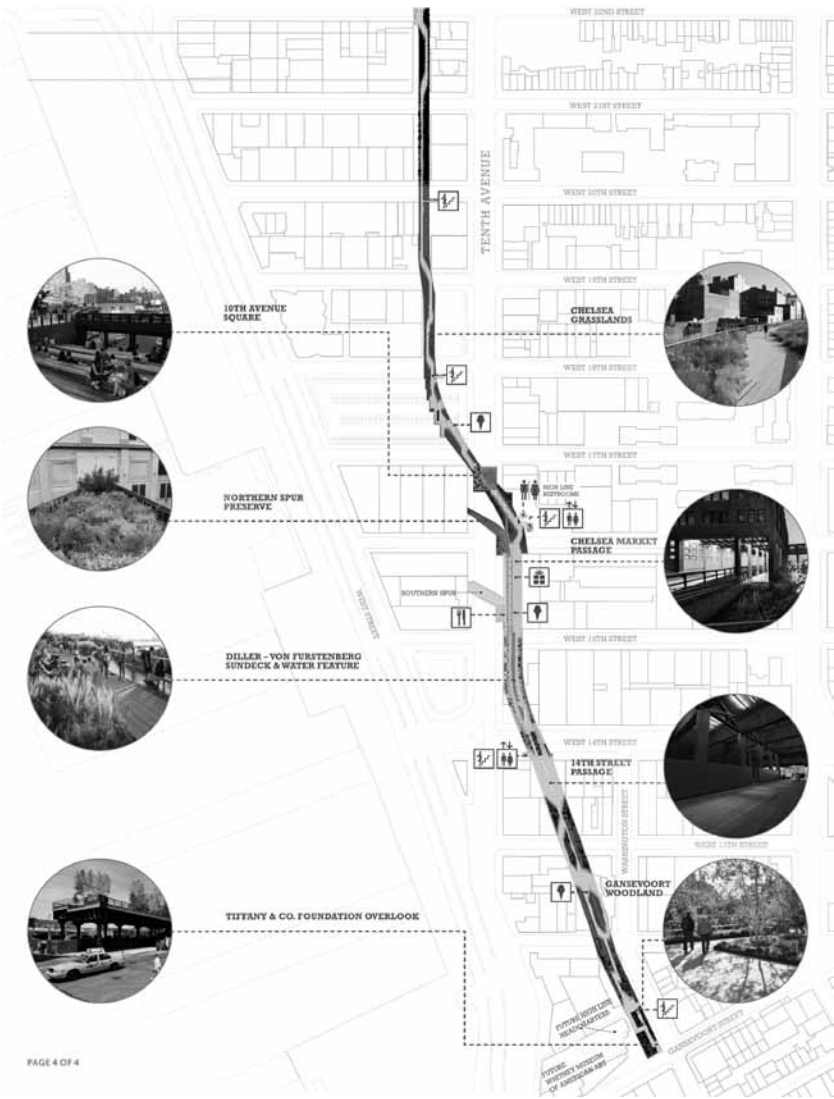
Conclusiones

Gracias a este proyecto, Manhattan ha ganado una extensa superficie verde, dotando a la zona de áreas ajardinadas y de una mejora en la calidad ambiental. Dentro de esta configuración espacial, se van ubicando diferentes episodios que enriquecen el recorrido. Galerías de arte al aire libre, programas culturales, tours, actividades para niños, música, gastronomía, entre otras. Así, la High Line, más que un parque lineal, se transforma en un mini barrio elevado, libre de zonas de coches, ruidos y con unas vistas únicas del Río Hudson y la ciudad. El parque es mantenido y financiado con fondos provenientes de fuentes filantrópicas. Cada año, los *Amigos de la High Line* deben recaudar fondos para pagar más del noventa por ciento del presupuesto operativo anual del parque. El apoyo de los miembros permite a la organización sin fines de lucro, emplear a jardineros que cuidan las plantas, a custodios que mantienen el parque limpio, educadores para dirigir las actividades de los niños, entre otras funciones. Es interesante ver como una asociación de vecinos, ha despertado y llamado la atención a las administraciones y participando de su proceso. La recuperación de esta estructura ha generado un sentimiento de identidad y de conquista del espacio público. El incremento de la participación ciudadana en los procesos de elaboración y modificación de planes en las ciudad, favorece a fortalecer el sentimiento de pertenencia y además puede colaborar a eliminar el riesgo de que se generen visiones únicas o dogmáticas de entender los espacios. La High Line ha revitalizado una de las zonas mas degradadas de la ciudad de Nueva York, se ha ganado un espacio verde de calidad y además es un lugar de encuentro para todos los neoyorkinos. 

Imágenes: Matilde Accorenti Nin

Fuentes documentales:
<http://www.thehighline.org>
<http://ngm.nationalgeographic.com>

imágenes de interés:
<http://www.thehighline.org/galleries/images/joel-sternfeld>



Decameron, imágenes de la modernidad

GEORGINA TORELLO / RICCARDO BOGLIONE

Seis fotos de tamaño natural de una pareja teniendo sexo y doce ventiladores que las apuntan, irradiándolas con un aire que las hace mover de forma inquietante: ese coito, no sólo no *interruptus*, sino persistente hasta el agotamiento (vale decir la desinstalación) del artista Andrea Mastrovito, están inspiradas en la décima *novella* del tercer día del *Decameron*. Es una de las obras que, en 2012, se expuso en la colectiva *HOHÓ, gli artisti contemporanei incontrano il Decameron*, junto a piezas de Francesco De Grande y Andrea Salvino, hospedadas en el Palazzo Pretorio de Certaldo, el pueblo cerca de Florencia donde nació Giovanni Boccaccio. En el mismo lugar, hasta fines de setiembre de este año – para coronar los festejos “visuales” de los setecientos años del nacimiento del escritor toscano – se ha exhibido otra exposición, curada por Marco Bassin, *Bop Decameron*, fruto de un llamado abierto. Por supuesto hay algo fácil en la pieza de Mastrovito, así como en otras que han sido escogidas en la segunda muestra, *Madonna Fiammetta as Flora*, una foto de Mataro Da Vergato o el largo video *The Narrative of Inadequacy* de Karen Sztajnberg, vale decir la centralidad de la temática sexual, desde siempre el aspecto más comentado y notorio, a nivel popular, del libro de cuentos más influyente de las nacientes narrativas europeas medievales. Empero, más que ahondar en estas nuevas muestras (que en su conjunto nos dejan relativamente fríos), es fructífero repasar cómo cuajaron en época contemporánea (digamos, más o menos, los últimos cien años) los estímulos que la obra maestra de Boccaccio generó tanto en la plástica como en el séptimo arte. Como *ouverture*, tal vez vale la pena gastar unas

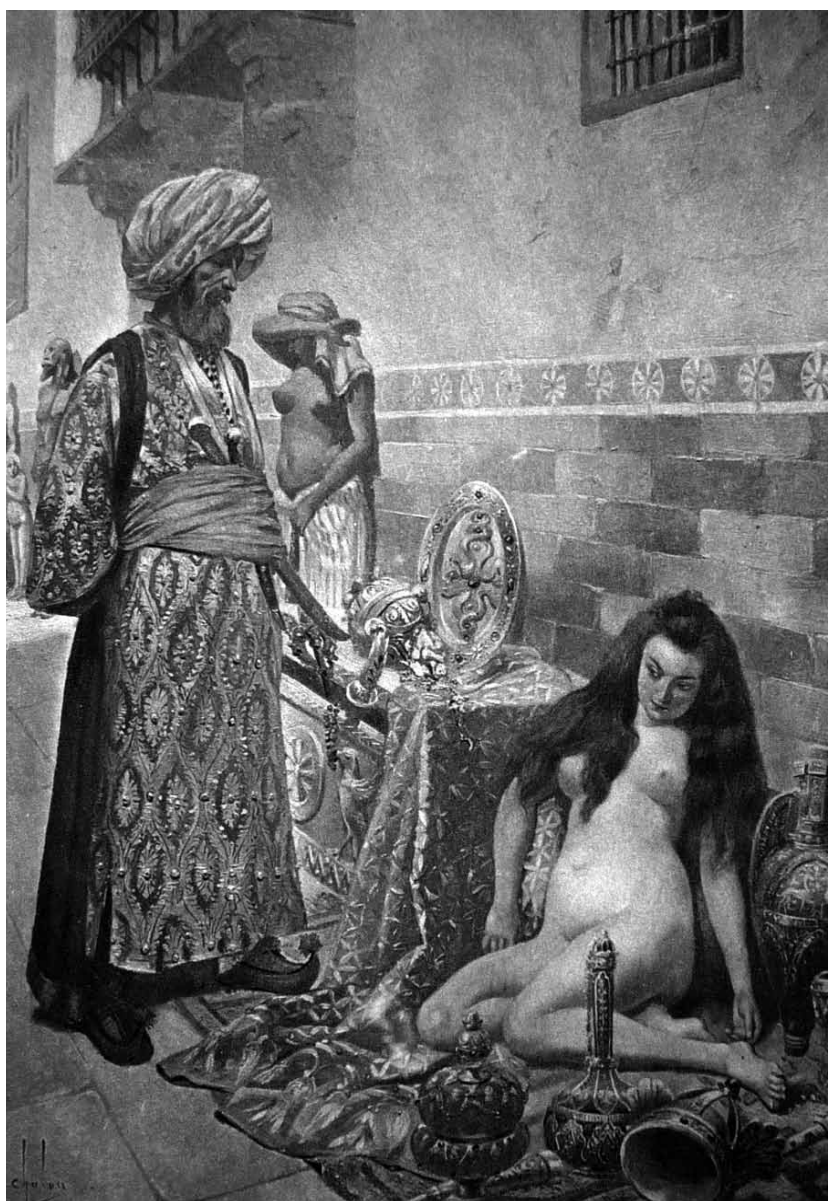


Ilustración de “*The Decameron*” (c. 1910). Louis Chalon.

palabras, antes de zambullirnos en los artefactos, sobre el siempre problemático acto de transformación de un edificio textual en una serie de imágenes (estáticas o en movimiento) y más aún si consideramos que la médula temática e ideológica del *Decameron* es la creencia en el poder de la palabra. Aunque saltemos, olímpicamente, la discusión acerca de la terminología más adecuada para nombrar el pasaje de una materia a otra (adaptación, transposición, trasmutación, etcétera) y los altercados sobre la (debida o no) fidelidad de los procedimientos y sus resultados, uno de los escollos inevitables del caso tiene que ver con lo que Robert Stam bautizó como la “axiomática superioridad” de la literatura aquí exacerbada por el status hipercanónico del *Decameron* con respecto a sus “derivados” visuales (sea la obra de Mastrovito o el film pasoliniano). La inevitable tensión entre lo que Stam denomina la “logo-filia” y la “iconofobia” marca inevitablemente las trasposiciones del siglo XX que veremos aquí, como marcó la innumerable cadena que las precede. Uno de los tentativos más interesantes de hacer, finalmente, las paces con el mecanismo en sí, desde el punto de vista teórico, lo propuso Linda Hutcheon en su volumen *A Theory of Adaptation* (2006). Para ella, más allá de las angustias generadas (en los artistas, y potencialmente también en el público) por la relación entre el modelo y su copia, existe siempre un *plus* de placer en la fruición de la adaptación, precisamente, *en cuanto* adaptación generadora, siempre según Hutcheon, de una repetición en la variación o del “confort del ritual combinado con la mordacidad de la sorpresa”.

Imagen fija

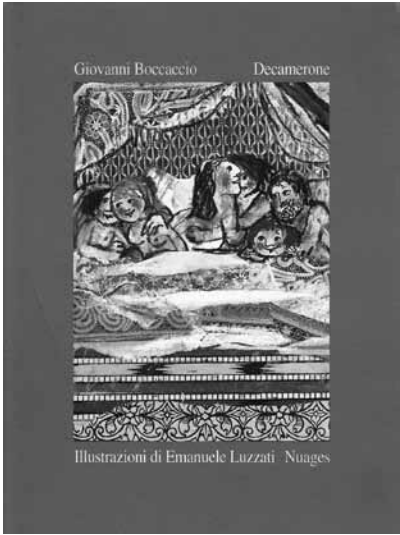
Ahora sí, con esta premisa, conviene ahondar en el desarrollo, durante y luego de la época de los grandes cambios modernos (el cine y las vanguardias siendo sus mojones), de la interpretación visual de la obra de un poeta que “*como ningún otro, ni siquiera Petrarca, ejerció en las artes una semejante influencia temática*”, como declaraba Jacob Burckhardt en pleno siglo XIX. Entrados en el siglo XX, tal vez dicha centralidad haya decaído, aunque artistas de todas las tendencias y corrientes se han prodigado –y lo siguen haciendo– en una producción incesante de traducciones visuales de personajes y enredos del *Decameron*. En realidad, fue el mismísimo Boccaccio el primero en entender que el poder de las imágenes podía enriquecer de aristas inesperadas su “comedia humana” y atraer a la vez la incipiente burguesía, en busca de un todavía tímido entretenimiento no sólo letrado: hace aproximadamente dos décadas fue establecido que en dos manuscritos



Boccaccesco (1928) dir. Alfredo de Antoni.



Decameron (1912) dir. Gennaro Righelli.



Emanuele Luzzati.
Tapa de "Decamerone" (2001)

Giovanni Boccaccio.
Ilustración del manuscrito Hamilton 90 (c. 1367)

Boccaccésca (1928) dir. Alfredo de Antoni

medievales del *Decameron* varias de las ilustraciones dibujadas en los márgenes eran autógrafos del mismo escritor. Tanto el *Italiano* 482 (en la Biblioteca Nacional de París) como el *Hamilton* 90 (en la Staatsbibliothek de Berlín) alardean iluminaciones que Boccaccio mismo quiso dibujar para que se conjugaran con su extraordinaria prosa generando posiblemente, el primer caso de auto-ilustración de un escritor en Occidente. El *Italiano* 482, cuya fecha de composición se sitúa entre 1365 y 1367, fue copiado y decorado principalmente por Giovanni d'Agnolo Capponi, pero algunos de los trazos resultan boccacescos y boccaccésca es la edificación verbo-visual: de cada *giornata*, se presenta una escena que se refiere a la primera *novella* o a la *novella* más significativa, algo que sólo su autor hubiera podido orquestar con semejante precisión y, pese a un estilo un poco torpe, las imágenes siempre resultan conceptualmente relevantes. Más fascinante aún el caso del *Hamilton* 90, ya que ahí todos los retratos de los protagonistas de varios cuentos son atribuidos con certeza al poeta italiano: las caracterizaciones (incluso "psicológicas"), aunque formalmente *amateur*, de estas efigies resultan asombrosas. De ahí en adelante, como atestiguan los caleidoscópicos tres volúmenes de *Boccaccio visualizzato* que Vittore Branca compiló en 1999, al éxito de venta y difusión del libro se unió una proliferación de versiones ilustradas – más de 500 en menos de dos

siglos, hechas por maestros absolutos del arte de la iluminación – mientras figuras del calibre de Sandro Botticelli, Benedetto Carpaccio y Peter Paul Rubens prestaron sus pinceles para revivir alguno de los célebres cien relatos. Luego de las composiciones llenas de humores entre neoclásicos de un Pierre Subleyras o de exquisiteces prerrafaelitas de un John Everett Millais (además de haber sido "metanovelescamente" y erróneamente puesto en escena junto a su autor por Joseph Turner en el sorprendente *Boccaccio Relating the Tale of the Bird-Cage* de 1828, relato que no aparece en el libro medieval) parecería que, en el 900, el *Decameron* por imágenes volvió a encerrarse en los libros, bajo forma de ilustraciones. Así, los dos primeros volúmenes que cabe mencionar atestiguan de la nodal transición de las suavidades *art nouveau* y parasimbolistas de Louis Chalon, contenidas en una impresión inglesa del libro de 1910, a una dócil versión *art deco* de una edición berlinesa de 1924 con numerosas y delicadísimas láminas del esmerado gráfico alemán Lucian Zabel. El primer peso pesado que se confronta con Boccaccio es Marc Chagall que, en una edición de la mítica revista *Verve* de 1950, a él dedicada, publica una serie de veinticinco tintas chinas, inspiradas por iluminaciones antiguas del *Decameron*. Sorprende que quizá el artista más *technicolor* de su época haya descifrado visualmente a una coloridísima obra literaria como la del

italiano con una serie cuyo colores no desbordan y donde la persistencia del negro la vuelve sombría y por momentos abrumadora. Veinte años después, en 1972, es el turno de Dalí, en dibujos poco significativos, ya en plena fase mercantil-paranoica; más inquietante resulta un apunte visual, denominado *Decamerón: estudios de una mujer en metamorfosis*, esbozado en 1979 por el artista rumano Arnold Daghani, famoso memorialista del holocausto. Al otro lado del espectro, está la edición parcial de la obra maestra medieval que en 2001 la editora Nuages confía a pasteles y tijeras del pintor y escenógrafo Emanuele Luzzati: cuarenta imágenes que infantilizan todo lo que tocan, incluidos los momentos más "picantes" de los enredos (y algo parecido pasa en el reciente volumen *Boccaccio rivisto e scorretto* donde el dramaturgo premio nobel Dario Fo, aquí dibujante, despilfarra colores y *naïveté* estética). Como es natural, los italianos tienen quizá el record de visualizaciones decameronianas: figuras destacados del mundo del arte como Giorgio De Chirico, Renato Guttuso, Giacomo Manzú, Mirko Basaldella, Emilio Greco, Antonietta Raphael Mafai, entre otros, se han confrontado, en medidas y resultados muy diferentes, con el texto seminal. Pero viene de "afuera" una de las ediciones más brillantes en términos de acompañamiento sensorial del texto, la que apareció en Japón, en los años '80, con cuantiosos grabados del erótico polifacético Masuo Ikeda. Finalmente,

también saliendo del mero campo ilustrativo, hay dos casos flamantes de resignificación de la famosa colección de relatos que funcionan como cierre redondo al panorama de la plástica. En un ámbito que se mueve entre dibujo y arte conceptual, sólo tiene un año la muestra *Views on Views on Decameron*, de la alemana Jorinde Voigt, rarefacta superposición de estímulos visuales y textuales ligados a la tradición iconográfica de Boccaccio que resulta en una serie de cuadros cerebralmente abstractos. Ya en pleno *côté* performático se halla *The Decameron* de la Oekolos Productions, una serie de encuentros donde público y *performers* se mezclaron durante diez días del junio pasado, licuando teatro, circo, música y poesía, tratando de simular un espacio incontaminado como aquel donde, en las afueras de Florencia, se refugió la brigada boccacesca.

Imagen en movimiento

La instalación de Mastrovito citada al comienzo de este artículo, a medio camino entre la inmovilidad de la foto y el movimiento producido por los ventiladores une, graciosamente, las adaptaciones estáticas de la primera parte con sus pares en movimiento de ésta. Llamar la atención sobre el meneo del coito, pero inmovilizarlo en su representación gráfica entra sin más en lo que podríamos pensar como la cita de una cita. Mastrovito se mete con Boccaccio, pero también con las versiones cinematográficas que se le adhirieron macizamente en el correr del siglo: esa línea erótica que, junto a la cómica, permeó el medio centenar de adaptaciones que tuvo para la pantalla este libro desde entonces.

El interés original por un *Decameron* (y hasta un Boccaccio) en movimiento se enmarca en la búsqueda desesperada del cine por legitimarse, en cuanto arte, en el mercado. La literatura canónica o el *bestseller* contemporáneo se pensó como atajo y, en la primera década del siglo XX, los programas cinematográficos ya integraban, entre curiosidades exóticas y noticieros, versiones de Shakespeare, Dante, Sófocles, de Musset o Sardou. Como toda industria, el cine proponía optimizar el tiempo y dinero de sus espectadores, erigiéndose en compilador de la biblioteca moderna. Precisamente de 1910 es el corto *Boccaccio e Fiammetta*, de la compañía torinesa Pasquali, donde Boccaccio en persona irrumpe por primera vez en la pantalla, enredado en trampas de amor (*Fiammetta* es la "Beatriz" boccacesca). El corto se publicitaba como una "pequeña obra maestra de refinamiento y de arte" donde la comicidad (con pizcas de sensualidad) era servida, como la mis-



Il Decamerone proibito (1972) dir. Carlo Infascelli.

ma obra boccacesca, en clave "alta". Es reconocible, en las palabras del cronista, la aplicación al contexto italiano del modelo francés de *film d'art*, instaurado en 1908, e interesado por enaltecer el cine a través de una oferta que tenía que ver no sólo con la elección del tema, prevalentemente literario, sino con una sofisticación formal que incluía el cuidado de la fotografía, la sutuosidad de los escenarios y la variación en los virajes, como se explicita, precisamente, para el caso de *Boccaccio e Fiammetta*. Centrado, en cambio, en el texto resulta *Il Decamerone* (1912), de Gennaro Righelli, que reproduce tanto el pestífero marco de Boccaccio (el exilio de los jóvenes y el acto mismo de contar las historias), como una selección de tres relatos del volumen, balanceando los contenidos dramáticos, có-

micos y burlescos. Los años veinte oscilan, en Italia y el exterior, entre el interés por el escritor icónico y su obra como demuestran las adaptaciones desenfadas *Boccaccio* (1920), de Michel Curtiz, *Il Decamerone* (1921), producido por la Ars Fiorentina Film, y *Decameron Nights* (1924), de Herbert Wilcox.

Censurado en la época, quizá a causa de una orgía representada en escena (y promocionada por la prensa que insistió, desde las fotos, en una iconografía de alcoba y gestualidad osada), *Boccacesca* (1928), de Alfredo de Antoni, podría considerarse la tímida iniciadora de esa vertiente erótica que desbordará el cine italiano de los '70, luego de la película a episodios de ambientación contemporánea *Decameron'69* (1969), de Bernard Clarens y otros seis directores,



Il Decamerone (1971) dir. Pier Paolo Pasolini.

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

pero sobre todo de *Il Decamerone* (1971) de Pier Paolo Pasolini. Y el salto de cuarenta años acompaña la obsesión por Boccaccio que, luego de los veinte, parece menguar si exceptuamos el caricaturesco musical *Boccaccio* (1936), de Herbert Maisch, la homónima de Marcello Albani del año siguiente, basada en la operetta de Franz von Suppé, y *Decameron Nights* (1953), de Hugo Fregonese, donde se combinaba la vida del propio Boccaccio y Fiammetta –como en la versión de 1910– con sus historias. Fregonese para su producción hollywoodiana en technicolor apuesta a la riqueza de los ambientes, un cast de famosos (Joan Fontaine, Joan Collins y Louis Jourdan) y el jugueteo púdico con el erotismo. Se mostrarán “los romances más provocadores de todos los tiempos” anuncia, en letras amarillas el tráiler de la película, pero no cumple. Es Pasolini con su audaz Trilogía de la vida, inaugurada por *Il Decamerone* (1971) y completada por *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), quien desata el furor erótico por el escritor. Para el director, como bien dice Giovanni Grazzini, recurrir en su trilogía a una sexualidad explícita daba cuenta de la “nausea de los intelectualismos, lo culturoso y las revoluciones de salón”, sin embargo, para la veintena directores que conformó lo que se conoce como el subgénero *decamerótico* el libro fue sólo un pretexto para montar historias sexies de títulos arriesgados: *Le calde notti del Decameron* (1972), de Gian Paolo Callegari, *Decameroticus* (1972), de Pier Giorgio Ferretti, *Decameron n° 2 - Le altre novelle del Boccaccio* (1972), de Mino Guerrini,

Il Decamerone proibito (1972), de Carlo Infascelli, *Decameron proibitissimo (Boccaccio mio statti zitto)* (1972), de Marino Girolami, *Novelle galeotte d’amore* de Antonio Margheriti (1972), *Novelle licenziose di vergini vogliose* (1973), de Aristide Massaccesi. “Estoy orgulloso de haber sido el modelo (como dicen) de películas pornográficas: siempre es mejor un film pornográfico que un programa en televisión”, dijo Pasolini respondiendo, desafiante, a las acusaciones de pacatos (e) intelectuales, ante la avalancha de films pícaros en esos años (de los que la lista citada es sólo una pálida porción). De la mano de Franco Lo Cascio, un director de películas pornográficas particularmente interesado por los clásicos (de Perrault a Shakespeare pasando por Collodi), Boccaccio tiene su versión hard en *Decameron tales I y Decameron tales II* (1995) y con Lucas Kazan una traslación porno gay, *Decameron: Two Naughty Tales* (2005). Con la juvenil y desabrida adaptación de David Leland, *Decameron Pie* (2007) y una fallida alusión de Woody Allen al escritor (el laxísimo *A Roma con amor*, 2012, debía llamarse originalmente *Bop Decameron*) se cierran, por ahora, sus apariciones cinematográficas. Difícil y baladí imaginar si Boccaccio se dio cuenta de la potencialidad del *Decameron* como inagotable disparador de imágenes, pero sobre el enorme respeto e interés del toscano hacia las artes visuales, consideradas a la par de la literatura, no cabe duda. Así escribía cerrando la última *giornata* y la obra entera: “a mi pluma no debe concedérsele menor autoridad que al pincel del pintor”. 📖



Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



DIANA SARAIVIA
GALERÍA DE ARTE



La Marquería
CUADRERÍA

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



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



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 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com

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