



La Pupila

Javier Gil /
Pintura romántica /
Malevich y Matisse /
Siqueiros /
Isa Genzken /
Arte ruso /

URUGUAY / AÑO 7 / N.º 32, AGOSTO 2014
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Javier Gil. "Figari"; 1.000 x 70cms, pelos, cola, sobre fibra de madera.

- 1** Reportaje a Javier Gil
- 8** El paisaje en la pintura romántica
- 14** Malevich y Matisse:
De cuadrados negros y recortes de colores
- 20** David Alfaro Siqueiros a Montevideo
- 26** Isa Genzken:
esculturas en Movimiento
- 30** Arte ruso en un limbo centenario

Uruguay / Año 7 / N° 32, Agosto 2014
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



STAFF / Colaboran en este número

Ionit Behar (Haifa, 1986). Historiadora, crítica y curadora de arte. Cursa el doctorado en historia del arte de la Universidad de Illinois en Chicago con énfasis en arte contemporáneo, teoría crítica e instalación. Licenciada en Teoría de las Artes de la Universidad de Tel Aviv, Master en Historia del Arte en la Escuela de Arte de Chicago.

Lucía Caro. Periodista y técnica de Marketing y Comunicación museística. Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla y actual estudiante de Historia del Arte en Birkbeck University en Londres. Formada en Museología, Arqueología y Conservación del Patrimonio. Colabora en la sección de arte de ExpressNews. Es autora del blog sobre arte *The howl of the colours*.

José Coitino (Rivera, 1985). Profesor de Historia egresado del Instituto de Profesores Artigas (2004-2008). Maestrando en Historia, opción Arte y Patrimonio, Universidad de Montevideo, Facultad de Humanidades. Profesor efectivo en el CES y en el CETP. Dicto cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria. En el año 2013 dictó cursos de Historia del Arte en el Profesorado Semipresencial, especialidad Comunicación Visual y Plástica, dependiente del CFE. He realizado diversos cursos y seminarios de Historia del Arte en instituciones públicas y privadas.

Federico Ferrando (Montevideo, 1933). Artista plástico, escenógrafo, actor, periodista. Ha trabajado con ilustración de libros y revistas así como con murales realizados en Alemania, Italia y Suecia. Ha expuesto en muestras personales y colectivas en varios países de Europa. Dirigió la revista de arte y pensamiento "La Revista del Sur" (Suecia 1983-92) y la galería "Del Correo Viejo" (Mvdeo. 1992-93) Reside en Suecia.

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**.

Daniela Tomeo (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de artes plásticas por la IMM. Tutora de Profesorado Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: "Manual de Historia del Diseño Gráfico 1 (Universidad ORT)"; "Enciclopedia Uruguaya", coautora en capítulos de arte y arquitectura. Colaboradora de la revista **Arte y Diseño** en temas de arquitectura y diseño, 1999-2000.

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). 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:

FUNDACIÓN UNIÓN, 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.

AGADU

también es

ARTISTAS VISUALES

Si sos un creador visual tenés derecho sobre tus obras.

Más de 500 artistas plásticos están asociados a AGADU y registran su arte.

Vos también podés.



Asociación General de Autores del Uruguay · Canelones 1122 · Tel. 2900 31 88 · www.agadu.org · agadu@agadu.org



Ojos. Detalle de "Varela", 50x70 cms, pelos, cola, sobre papel.

La inmutable **verdad** que transmiten los **huesos, los pelos...**

La obra de Javier Gil (Montevideo, 1961) se caracterizó desde siempre por la solvencia de su dibujo, y la intensidad dramática y sensual que se desprende de sus composiciones. Su peripetia vital lo ha llevado a instalarse en una chacra en la ciudad de Carmelo, lugar donde los peluqueros no tiran los cabellos de sus clientes a la basura, sino que se los ofrecen a este creador; un artista alucinado por la huida hacia la naturaleza, en donde encontró el hábitat que lo expresa y lo contiene.

GERARDO MANTERO

En 1987 co-dirigíamos con "Mingo" Ferreira una publicación (Guía de Información Cultural de la ciudad de Montevideo), y en marzo de ese año publicamos una entrevista que te hicimos. En aquella ocasión hablábamos de algunas de las características de tu obra: los espacios claustrofóbicos, el tratamiento de la figura humana que trasuntaba sufrimiento, dolor; tu pasión por lo orgánico, la admiración por los pintores que "meten el dedo en la llaga" (El Bosco, Goya, Bacon). Este año visito tu muestra en conjunto con Edgardo Flores, en la galería 6280, y encuentro retratos de personajes célebres, realizados con pelos humanos

(titulada "Pelambres"), donde el propio material es el que facilita esa pulsión entre lo bestial y también lo claustrofóbico. ¿Algo cambió, más allá de cierta atmósfera inquietante?

Mi historia pasada y mi presente se separaron de un gran marronazo de hacha, y es casi imposible unir las dos piezas. Yo, Gerardo, te propongo no insistir demasiado en las claustrofobias del pasado basadas en terrores de un joven con afán de tragedias, y no porque no hubiera una buena obra que las sustentara, sino porque todo aquello estaba imbuido de angustias y dolores impresos en aquellas viejas obras que los montevideanos conocieron como la única

expresión posible para aquél joven experimentador. Hoy puedo comenzar una obra nueva, y tal vez, como tú dices, la serie de pelos también podría transmitir aquellas claustrofobias, pero en mi opinión lo que intento con el pelo es reconocer la verdad de nuestra carne y la de nuestro destino. Eso es una inmutable verdad que transmiten los huesos, los pelos y esas sustancias; tanto más naturales que los óleos y los acrílicos. Todo lo que queda de la combustión vital es alguna molécula resistente. El pelo le roba todo carácter solemne; por eso la poca comercialidad de la majestuosa serie. Aquí se delata mi desinterés en el objeto recordatorio que es el retrato, real-



"Gardel"; 1000 x 70 cms, pelos, cola, sobre fibra de madera.



"Artigas"; 1.000 x 70 cms, pelos, cola, sobre fibra de madera.



"Figari"; 1.000 x 70 cms, pelos, cola, sobre fibra de madera.

zando sí la grandeza abstracta de aquellos hombres. En todo caso los secretos genéticos se esconderán eternamente en esos pelos de cualquier gente que yo recojo en las peluquerías. Ya casi no le encuentro sentido al pasado, y espero que esto no ofenda a sus amantes: lo que ya no puedo evitar es ver la obra como una forma de ventisca fuerte que nos refresca los cachetes, algo que a pesar de la sofisticación y la buena hechura no será, frente al universo, más que un puñado de cenizas, o un bulto de pelos... El arte moderno debe apuntar a la destrucción de los ídolos del pasado para respirar las nuevas esporas que estallan en los bosques. La nueva humanidad poco tiene que hacer aferrándose al pasado. Aquí se presiente la consolidación de una teoría del arte como forma de acción en función de una evolución y no como persistencia en la creación de productos de mercantilización. Yo no tengo nada en contra de vender un cuadro, pero no puedo dejar de hacer mis canteros, construir mis monstruos, restaurar y crear nuevos objetos como sillas, juegos para niños, instrumentos musicales de todas las clases. Miles de actividades que hacen del día un abanico interminable de actividades sorpresivas, que solo se van concretando en el transcurso del tiempo sin tiempo.

Estuviste viviendo en España y ahora retornás a tu Carmelo natal, vivís en el campo, hablás de la necesidad que tiene un artista de aislarse y trabajar sin que nadie lo interrumpa. ¿Cómo se fue desarrollando ese proceso de vida que te lleva a tu elección actual?

Han pasado tantos años... varias décadas en realidad. Nosotros todos muy barbudos, canosos y con pies de gigantes, todos pasando por el túnel del tiempo a nuestra manera. La mía, Gerardo, ha sido muy desopilante. En tu pregunta me retraes a mi viaje por Europa;

dígase España, Portugal, Alemania, Italia, Francia... Recuerdo también mi larga estadía en Islandia, donde dejé como en todos esos otros países, grandes cantidades de obra en manos de la gente. Lo que todavía no te he contado fue mi segunda vuelta al mundo de los gringos, que comenzó en Canadá en el año 99. Esto duró otro tanto de años, pasando por Estados Unidos, en donde me afinqué con una rubiecita e hice mi último intento de quedarme allí como un gringo más. Eso se sabía que no iba a funcionar, pero en esta vida todo es una caída de bola en la ruleta y a mí se me aclaró un panorama bien verde y lleno de árboles; y fue aquí, en mi propia chacra, mi propia casa hecha con mis propias manos en medio de la tierra, en donde hicieron patria mis ancestros: el departamento de Colonia, aquí en Carmelo, en medio de una gigantesca panorámica de montes y sembradíos. Ya con cincuenta años y varias experiencias con plantas y esa clase de viajes medio psicodélicos, decidí venir a hombrar con mis invenciones hasta que el esqueleto aguante, aquí, al medio del lejano universo rural, creando mis mesas de trabajo, mis macetones con hojas de palmeras, mis perezosos restaurados que se vuelven a caer según la brutalidad de sus usuarios, mis herramientas de carpintería (más esculturas que otra cosa), herramientas de herrería, mis estrambóticos cuchillos, mis zapatos restaurados (algunos de ellos con más de veinte años de uso), mis ropas con pieles de animales aplastados en las rutas, todo este sistema de supervivencia creado por el simple gusto de inventarme una aventura al estilo Robinson Crusoe, con la tranquilidad de estar haciendo todo lo necesario para que este lugar sea ameno y práctico, mágico y abundante. Aquí fue donde comencé a experimentar en la obra del pelo, la cual surge como una necesidad de lanzar un mensaje en una botella a un mundo que ya me estaba resultando demasiado lejano. Así fue como te encontraste con esos retratos de celebridades, y mi inversor y galerista insistió en



"Claude Debussy", 50 x 70 cms, pelos, cola, sobre papel.



"Juana de Irbarburu", 50 x 70 cms, pelos, cola, sobre papel.

que hiciera una buena serie para mostrar en una muestra en la que tú te pechaste de bruces, pero la realidad es que después de las "pelambres", como yo las titulé, volví al mundo que aun me tenía cautivado. Aquí me instalé como si fuera un personaje de historieta de ciencia ficción, que vive y viaja dentro de su propia nave sin casi salir de ella, mi tripulación, una mujer y un hijo. Los tres siempre unidos recibiendo visitas siempre lejanas, siempre venidos de un universo extraño y lejano: "las ciudades", desde allí llegan y allí vuelven hijos de otras madres con sus madres, hermanos y amigos que nunca se atreven a quedarse por mucho tiempo por miedo a sentir la tentación de olvidar sus rutinas ciudadanas, mientras nosotros somos como árboles llenos de raíces que ya

no podrían llegar a una ciudad sino en forma de leña, ya que de allí no los saca nadie, felices y seguros de ver, oír y tocar eso que amamos: la tierra. Al punto tal que tenemos fama de vivir desnudos. De hecho invitamos a nuestros visitantes a caminar desnudos por aquí, lo peor que les podría pasar es que algún vecino se esconda con algún binocular sabiendo que es tan frondosa la arboleda, que no podrían mantener a su objetivo por muchos segundos.

El encontrar el material que nos expresa es producto, en la mayoría de los casos, de un laborioso trabajo de investigación. Otras veces, accidentalmente, nos encontramos con un recurso que nos conecta a lo que queremos decir. ¿Cómo

fue tu proceso en la elección de tan singular materia?

La historia se remonta a la infancia. Mi padre había hecho con sus albañiles unos siete baños distribuidos por toda la casona, el nuestro (es decir, de los hijos varones) era verde agua, era gigante. Ese espacio fue sede de grandes pasiones de la infancia, entre ellas las creaciones con pelo en los azulejos durante el trance de la ducha. Minutos antes de salir del espacio húmedo me deleitaba ensamblando imágenes con pelos largos que pegaba contra los azulejos aún empapados. Caballos, leones, autorretratos, deshilachándose minutos después que el agua se disipaba, todos pasaron por ese pizarrón de azulejos color verde agua. Así quedó en mi memoria ese truco de los



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

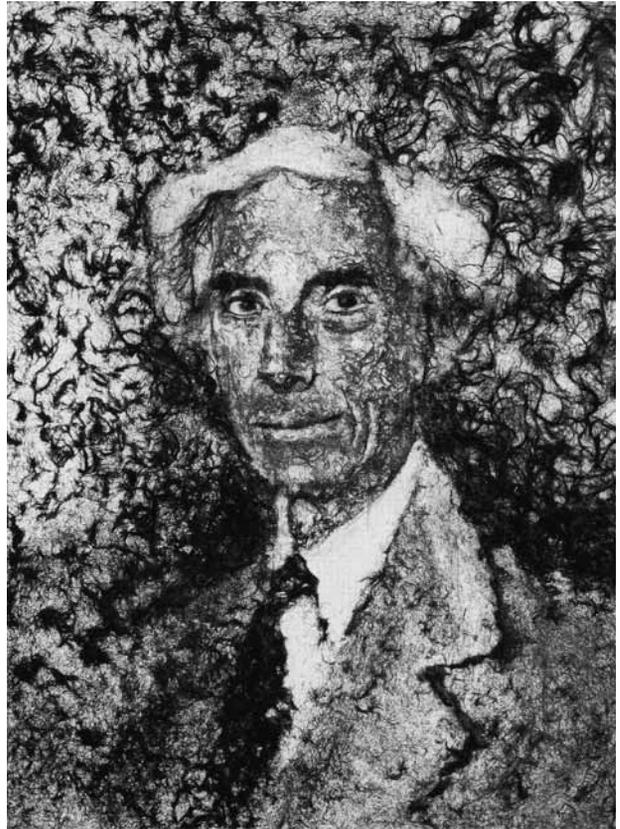
Libertad 2433, Montevideo
Telefax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com

pelos creando dibujos, registrando la posibilidad de retomar el tema alguna vez con "ambiciones profesionales". Así fue, a los treinta años, en un arrebato experimental, pedí a mi mujer que posara para un retrato con pelo mío, tome un gran papel, cola y un matón de mi melena recién cortada y le hice un excelente retrato que terminé sin la modelo ya que ella tenía que hacer alguna pavadá más importante. Veinte años después, mi querido amigo Marcelo Legrand, revisando mis arcaicas carpetas, se encachiló con aquel retrato de Manuela y me lo compró. Mil dólares fue mi precio, él ni chistó, y me pronosticó un éxito comercial con esa técnica. Siempre he tenido especial respeto por sus opiniones, y finalmente en los últimos tres años me mandé una panzada de obra con pelo, casi todos retratos de gente que me interesaba, especialmente pintores, filósofos, músicos, luego vinieron algunos encargos a través del señor Hugo Fernández, valiente inversor de una gran serie de retratos entre los que se encuentran Miguel Ángel, Figari, Goethe, Russell, etc., uno de los más divertidos e inesperados es el de la princesa Laetitia D`Arenberg. Ella misma hizo el encargo después de ver la muestra, y digo sorprendente porque me pareció muy valiente de su parte encargar semejante objeto para decorar sus paredes.

Es decir, que de los azules verde agua de mi infancia, hasta las ocurrencias de la princesa, sigo teniendo motivos para llenarme las manos de pelo y cola. A tal punto, y no pudiendo negar la responsabilidad, tuve que volver a las pelambres unos días atrás por pedido de mi propio padre que me infló tanto hasta conseguir que le hiciera el gusto: me encargó un retrato de Tabaré Vázquez para colgar en su maldito comité. Yo me hice el enojado por su negativa al pago del encargo. Acepté de todos modos hacerle el gusto, alegando que él me había comprado en esos remates un sin fin de objetos súper convenientes como una bigornia, una cocina a leña, un banco de carpintero y otras cosas que hoy disfruto gracias al espíritu campesino del Dr. Gil, sin contar otros "objetos" como la compra de la mismísima tierra donde hoy encastré raíces de forma muy severa. Teniendo en cuenta todos estos beneficios para quien prefirió la pala y el martillo al pincel y al lápiz, se podría decir que se merece el Tabaré, sí Señor!!.

El retrato de Tabaré quedó buenísimo, lo estúpido del caso es que mi padre hizo toda la estrategia para que el famoso personaje se viera colgado y enmarcado con un gesto casi teutónico en plena visita a nuestro querido Carmelo, mientras que la celebridad no tuvo tiempo de visitar el comité. Eso era de esperarse. Lo aprendido de estas historias es que la obra de arte se despegas como ángel después del Apocalipsis de toda la barbarie de este mundo de protocolos y puerilidades, como es este el caso.

Como zorro viejo que soy le saqué a Tabaré la sonrisita que mi padre había elegido como foto politiquera, y elegí una que me gusto más, donde sale sospechosamente sereno y reflexivo.



"Bertrand Russell", 1000 x 70 cms, pelos, cola, sobre fibra de madera.

En la historia del arte son recurrentes los casos de artistas que necesitan aislarse para encontrar el contexto geográfico y espiritual que incentive la creación. Otros necesitan crear en el medio del vértigo de las grandes ciudades (Warhol, De Konning, etc). Sin embargo, el aislamiento si bien puede conectarnos con lo esencial y evitarnos las contrariedades implícitas del transitar por el mundo del arte, conlleva el peligro de "mirarnos excesivamente el ombligo", dejar de ver lo que se está produciendo etc. ¿Existe un compromiso ético en el arte que involucra al individuo con la sociedad?

Acá me pusiste entre la espada y la pared. La encrucijada de mi vida está encerrada en esa simple pregunta, tal vez (y no me da comecón decirlo) mi decisión fue la de retirarme de la sociedad con toda la carreta llena de irresponsabilidades como el movimiento lo implica. Desde muy joven ya lo tenía planeado, fue todo un plan macabro, desde el día que pisé esa harapienta chacrita que mi padre había comprado. Al gran vistazo que vengo echando a mi propio ombligo desde que me reconocí como un ser con talentos, hacerse

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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**

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas



Escultura, hueso, madera, comadreja, cascara de nuez, poxilina, y pelos de artista.



Detalle de dibujo, oleo sobre pared.



Foto del artista con su hijo Aron.

cargo del mundo y sus enfermedades me resultaba un trabajo de condenado, mientras que crear un mundo a mi gusto en un espacio sin fin era mucho más disfrutable, aprovechable. Por eso la responsabilidad del irresponsable, es una buena demostración de conciencia y voluntad, solo posible si uno está decidido a salir de la sociedad. Ese soy yo, y jamás me había sentido tan contento, tan activo, tan estimulado, tan creativo. He llegado a un grado de excitación tan grande con este descubrimiento de orden psicológico, que he dejado de extrañar a las gentes y sus noticieros, a los políticos y sus discursos, a los deportistas y sus proezas, a los intelectuales y sus laberintos, sean quien sean; su existencia no me resulta importante ni necesaria. He llegado

a perder conciencia de qué coño estará pasando ahí afuera y a las risas, insisto, lo único que me llamó la atención ingenuamente fue la histeria del mundial de fútbol, por el cual llegué a pedirle al negro Luís si no me prestaba uno de esos televisores que almacena en los cuartos de la casa que él cuida por estas cercanías. La función de un artista es (y nadie lo puede negar) aquella en la que a él le dé por los huevos poner en acción; y sobre eso no discuten ni chicho y mucho menos Napoleón (que ni siquiera le interesarían demasiado las bellas artes, tal vez Rembrandt, en su afán de pintar el claro oscuro a su puta gana habrá tenido que agachar la cabeza alguna que otra vez para defender su casa y seguramente a su familia). Los músicos y poetas que jamás fueron

retribuidos por sus entregas a la "sociedad"... La merecida huida que experimenté ya hace unos años me libera de tantas incertidumbres, como: "¿que será de mí, quién comprará mis cuadros para poder pagar mis cuentas y necesidades". Cómo será que lo voy a hacer sin tener que abrir mis entrañas para chacinados. Ahora encontré solución para la incertidumbre, sin ofender a nadie. Espero seguir de este modo hasta que mis partes vuelvan al lugar de donde vengo, sin mayores humillaciones que las que ya hemos pasado todos en nuestras interminables tribulaciones juveniles, y con muchísimo respeto a la labor ajena. Que esta sea siempre ¡por el bien de todos! 📍

COMERCIALIZACIÓN

Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.
Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 1890* - www.tiempost.com.uy

tiempost
postal | logística | distribución



Caspar David Friedrich, El viajero contemplando un mar de nubes, 1818. Óleo sobre lienzo, 98,4 x 74,8 cm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

El paisaje en la pintura romántica: entre el “paisaje sublime” y el “paisaje colonizado”

“...para los pintores paisajistas, el suelo es el equivalente del cuerpo desnudo para el pintor de obras de historia. El crecimiento de la vegetación, el movimiento del agua e incluso el de las nubes sobre ella y a su alrededor está sometido y subordinado a sus formas, del mismo modo que los pliegues de los vestidos y la caída de los cabellos sirven para el modelado de la anatomía animal.”

John Ruskin.

JOSÉ COITIÑO

En el siglo XIX, la pintura paisajista, tradicionalmente despreciada por las tendencias clasicistas imperantes al ser considerada un “género menor”, experimentó un importante auge. De acuerdo con el historiador y crítico de arte, Francisco Calvo Serraller: “la gran revolución que originó el arte contemporáneo se produjo gracias al paisaje, pues la ruptura abismal con respecto a la tradición del clasicismo occidental que había vertebrado el gusto occidental desde prácticamente los griegos hasta los albores de nuestra época, nació precisamente de la discusión sobre la manera más adecuada de relacionarse con la naturaleza¹”. Con el desencadenamiento de la “rebelión romántica”, el paisaje como género artístico fue elevado por varios artistas al mismo rango de la pintura histórica. Este desarrollo de un “instinto paisajista” (al decir de Ruskin) llevó a una de las transformaciones artísticas más importantes del siglo XIX: la pintura paisajista terminó eclipsando la pintura de historia².

En distintos países, especialmente en Alemania e Inglaterra, el paisaje pasó a ser el tema preferido de muchos pintores que se circunscribieron al movimiento romántico. Sin embargo, la forma en que se representó no fue homogénea. Se destacaron principalmente dos visiones y versiones: “el paisaje sublime” y “el paisaje colonizado”. Cada una de estas variantes está estrechamente vinculada a las distintas maneras de concebir la relación entre el hombre y la naturaleza y a la subjetividad inherente a cada artista. Al representar el paisaje, el pintor romántico plasmaba en cierta forma sus propios sentimientos. Como lo expresó Caspar David Friedrich “El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve dentro de sí. Si no ve nada dentro de sí, debe dejar de pintar lo que ve ante sí³”.

La representación de lo sublime en el paisaje

En 1757 Edmund Burke publicó su célebre

Indagación filosófica acerca de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime. Con esta obra “allanó el camino a una estética de lo solemnemente horrible, del placer causado por el escalofrío⁴”. La misma tuvo una importancia capital para los artistas que emprendieron una búsqueda constante de lo sublime en la naturaleza. Etimológicamente, lo sublime refiere a lo ilimitado. Como categoría estética se asocia al riesgo, a aquello que nos produce atracción o deleite, pero al mismo tiempo repulsión y temor. Frente a la naturaleza sublime el hombre se ve ampliamente superado despertando en él sentimientos de miedo, riesgo, vacío y vértigo.

En la naturaleza, lo sublime está presente en lugares “que la mayoría de los hombres han evitado y ante los cuales han experimentado temor y espanto: las montañas, los océanos, los bosques, los desiertos inhóspitos, hostiles, desolados, evocan la muerte, humillan con su amplitud, amenazan con su poder, recuerdan a cada cual su



Caspar David Friedrich, Rocas cretáceas en Rügen, 1818. Óleo sobre lienzo, 90,5 x 71 cm. Winterthur, Fundación Oskar Reinhart.



Caspar David Friedrich, Monje junto al mar, 1808-1810. Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm. Berlín, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlín.



William Turner, Naufragio, 1805. Óleo sobre tela, 170,5 x 241,5 cm. Londres, The Tate Gallery.

pasajera y precaria existencia en el mundo⁵. Sin embargo, a partir del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, varios artistas se interesaron de sobremanera por estos “lugares del horror” convirtiéndolos en el LEITMOTIV de sus pinturas. Esto implicó una profunda transformación en el campo estético: se instaló un gusto ambiguo que mezclaba terror y placer, que atraía y repelía simultáneamente.

Entre los pintores que representaron la poética de lo sublime en el paisaje, podemos mencionar al suizo Caspar Wolf, al francés Philip James de Loutherbourg (quien desarrolló su obra en Inglaterra), a los ingleses William Turner, John Martin, James Word, Thomas Cole (quien desplegó su obra en Estados Unidos), al estadounidense Frederic Edwin Church y a los alemanes Carl Rottmann, Karl Blechen, Carl Gustav Carus y Caspar David Friedrich. Este último y Turner suelen ser considerados por la crítica como los principales representantes de este tipo de pintura. Es en la producción artística de ambos que, de forma somera, nos vamos a detener.

En lo que concierne a Caspar David Friedrich (1774-1840), su obra estuvo influenciada por distintos factores: su trágica vida,

la situación política de Alemania durante el período napoleónico y el de la Restauración, su concepción religiosa pietista y su visión panteísta de la naturaleza. Los paisajes sublimes tuvieron en sus pinturas un protagonismo fundamental, como se visualiza en *Monje junto al mar* de 1810, *El viajero contemplando un mar de nubes o Rocas cretáceas en Rügen*, datadas ambas en 1818. Aunque se observan figuras humanas, es evidente que el paisaje tiene el rol protagónico, un paisaje que literalmente parece devorarlas. Frente a la inmensidad de las montañas o del mar los seres son completamente minúsculos e inferiores. Las personas aparecen de espaldas, ensimismadas, observando los escenarios presentes en la naturaleza e invitando al espectador a ocupar su lugar. Estas figuras solitarias no son lo relevante, sino todo aquello que abarcan con una mirada proyectada hacia lo ilimitado y sempiterno. “Una característica exclusiva del arte de Friedrich es la expresión de la dedicación del hombre a lo infinito⁶. Asistimos claramente a una nueva concepción del vínculo que se establece entre el hombre y la naturaleza que implica “la pérdida pictórica

de la antropocentralidad⁷. El hombre no domina esa naturaleza indómita, por lo contrario aparece subyugado por ésta. En la producción del inglés William Turner (1775-1851), podemos visualizar (en varias de sus obras) la presencia de lo sublime, pero de manera distinta a la que se nos presentaba en la obra de Friedrich. El mar fue el gran tema de sus pinturas⁸, y su gran obsesión. La representación de un mar tempestuoso, destructor de embarcaciones y hombres, el que predominó en su vasta obra, tal como observamos en *Naufragio* de 1805. Según cuenta una anécdota que repiten prácticamente todos los historiadores del arte, en una ocasión Turner habría pedido que lo ataran al mástil de un barco en alta mar para poder experimentar el fragor de una tempestad en toda su intensidad. Esta experiencia sublime es la que nos trasmite en su famoso cuadro *Tormenta de nieve: un vapor a la entrada de un puerto*, de 1842. Aquí los colores ocupan un segundo plano, y el claroscuro que domina la obra contribuyendo a acentuar el dramatismo del suceso: una embarcación es destruida por la fuerza del viento y el agua. A pesar de las diferencias que presentan



John Constable, El carro de heno, 1821. Óleo sobre lienzo, 130,2 x 185,4 cm. Londres, National Gallery.

estas pinturas en lo que atañe a la factura, un mar de tinte apocalíptico es el gran protagonista de ambas producciones artísticas, concebidas tan distantes en el tiempo. Los seres humanos y los elementos construidos por ellos sucumben frente a la fuerza devastadora de la naturaleza. El segundo cuadro recibió duras críticas por su composición, pero como el propio artista expresó, no pintó la tempestad para que fuera entendida, "sino porque quería mostrar como luce semejante espectáculo"⁹ (con el paso del tiempo las pinturas de Turner se volvieron más imprecisas). Según Carlo Giulio Argan, Turner presenta "el espacio" como "una extensión infinita, de manera que las cosas quedan envueltas en torbellinos de agua y torrentes de luz y acaban por ser reabsorbidas y destruidas en el ritmo del movimiento universal"¹⁰. Es importante destacar que la obra de los dos pintores reseñados, a pesar de sus divergencias, tuvieron una importante proyección e incidencia en el arte del siglo XX, como lo ha demostrado el conspicuo historiador del arte norteamericano, Robert Rosenblum.

El "paisaje colonizado"

Mientras algunos pintores decimonónicos plasmaron en sus cuadros una naturale-

za sublime que despertaba temor y se mostraba como una fuerza abrumadora e infranqueable, otros prefirieron representar paisajes en los cuales el hombre se encontraba en armonía con el entorno. Esta visión estuvo estrechamente vinculada a la categoría de "lo pintoresco"¹¹ (que surgió como un fenómeno de rechazo a la noción de orden establecida por el clasicismo). "Lo rural, el lugar en que la naturaleza y el hombre colaboran, es escenario favorito de lo pintoresco: el río cruzado por un puente, la casa que se levanta en el bosque, las ruinas de un antiguo molino"¹². Es en este sentido que hablamos de un "paisaje colonizado". John Constable (1776-1837) y los pintores de la "Escuela de Barbizón" (que fueron muy influenciados por el pintor inglés y estuvieron a medio camino entre el Romanticismo y el Naturalismo) son los principales representantes de esta tendencia. Cuando observamos cuadros de Constable nos encontramos con paisajes rurales serenos de la zona de Suffolk, en los cuales distinguimos caminos, canales, molinos, esclusas, barcazas, cercos, establos, huertos, cabañas, granjas, iglesias y pequeños poblados. Sin embargo, estos elementos artificiales que hacen patente la colonización humana, no violentan esos paisajes en

los cuales la vegetación, el agua, el cielo y las nubes tienen un protagonismo fundamental. Lo natural y lo artificial se acoplan mientras que las figuras humanas trabajan apaciblemente. Es la imagen de una Inglaterra rural, estrechamente asociada a los recuerdos infantiles del pintor, que se muestra distante de las intensas transformaciones que se estaban dando a raíz de la revolución industrial. En este sentido la obra de Constable, como la de otros paisajistas del siglo XIX, puede interpretarse como un medio de evasión del caos y de la fealdad de las ciudades industriales. Muestra una naturaleza im-poluta que aún no ha sido contaminada por el desarrollo industrial. Como lo señala Leonardo Benévolo, las pinturas de estos paisajistas "no son neutrales frente a lo que representan, toman partido apasionadamente por el campo, los árboles, las nubes y las rocas"¹³. La crítica ha prestado especial atención a la serie de cuadros agrupados bajo el nombre de *six-footers* como *El carro de heno* de 1821 (cuyo verdadero título es *Paisaje: mediodía*) y *La esclusa*, de 1824. Las grandes dimensiones de las obras no tenían solamente como objetivo reivindicar el género del paisaje y evitar que pasaran desapercibidos en

las exposiciones de la *Royal Academy*: hay una intención de exaltar un mundo rural de tintes arcádicos, en el cual los hombres conviven armoniosamente junto a la naturaleza. En los referidos cuadros no se reflejaba realmente la sociedad de su tiempo. El artista realizó una construcción subjetiva que evocaba un campo plácido y tranquilizador, cuando en realidad una grave crisis social y económica abatía aquel mundo¹⁴. En estas obras de gran formato, el artista plasma esa nostalgia por una Inglaterra rural apacible cuyo ocaso era inminente. No estamos ante una representación fidedigna de la realidad: la añoranza por aquella campiña en la que el autor desarrolló su niñez está presente en estos cuadros. Siguiendo a Argan, podemos afirmar que "la impresión que se recibe no puede separarse de la reacción afectiva del sujeto, que, siendo también él naturaleza, reconoce en ese espacio su propio ambiente. Por tanto, la suya es una visión emocionada"¹⁵. Una visión nostálgica e idílica que buscaba sustentar el mito de una época dorada del medio rural inglés. 

¹ Francisco Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*. Madrid, Editorial Taurus, 2005, p. 258.

² Brian Lukacher, "La naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico". En: *VV.AA., Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid, Editorial Akal, 2001, p.121.

³ Paolo D'Angelo y Félix Duque (Eds.), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica*. Madrid, Editorial Akal, 1999, p.132.

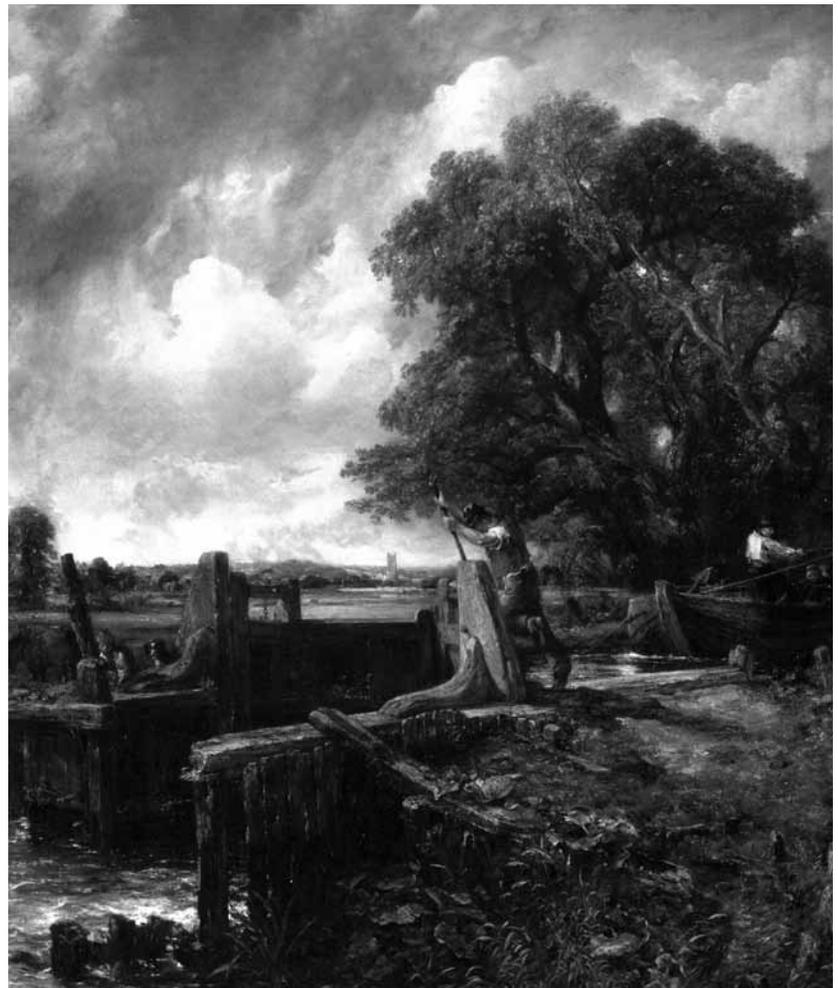
⁴ Norbert Wolf, *Pintura paisajista*. Colonia, Editorial Taschen, 2008, p.19.

⁵ Remo Bodei, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid, Editorial Siruela, 2011, p. 13.

⁶ Fritz Novonty, *Pintura y Escultura en Europa. 1780_1880*. Madrid, Editorial Cátedra, 1979, p. 93.

⁷ Paula Santiago Martín, "Sin atributos: el paisajismo de Friedrich como vía de aproximación a la concepción romántica de la humano". En: *Thémata. Revista de Filosofía*. Núm. 39, España, 2007, p.p., 507-512.

⁸ Por ejemplo, entre el 20 de septiembre del 2002 y el 19 de enero del 2003 se llevó adelante en la Fundación Juan March una importante exposición titulada *Turner y el mar*. Con este mismo nombre se celebró otra ex-



John Constable, *La esclusa*, 1824. Óleo sobre lienzo, 142,2 x 120,7 cm. Colección privada.

posición en el Museo Marítimo Nacional de Greenwich (Londres) entre noviembre del 2013 y abril del 2014.

⁹ Michael Bockemühl, *J. M. W. Turner. El mundo de la luz y del color*. Colonia, Editorial Taschen, 2000, p. 69.

¹⁰ Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Editorial Akal, 1998, p. 33.

¹¹ Esta categoría estética adquiere una relevancia fundamental con la publicación de la obra *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* de William Gilpin publicado en 1792.

¹² Francisca Pérez Carreño, "La estética empirista". En: Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y*

de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I, Madrid, Machado Libros, 2004, p.44.

¹³ Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 1994, p. 174.

¹⁴ Jonathan Clarkson, *Constable*. Londres, Phaidon Editorial, 2010, p.108.

¹⁵ Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, p.33.



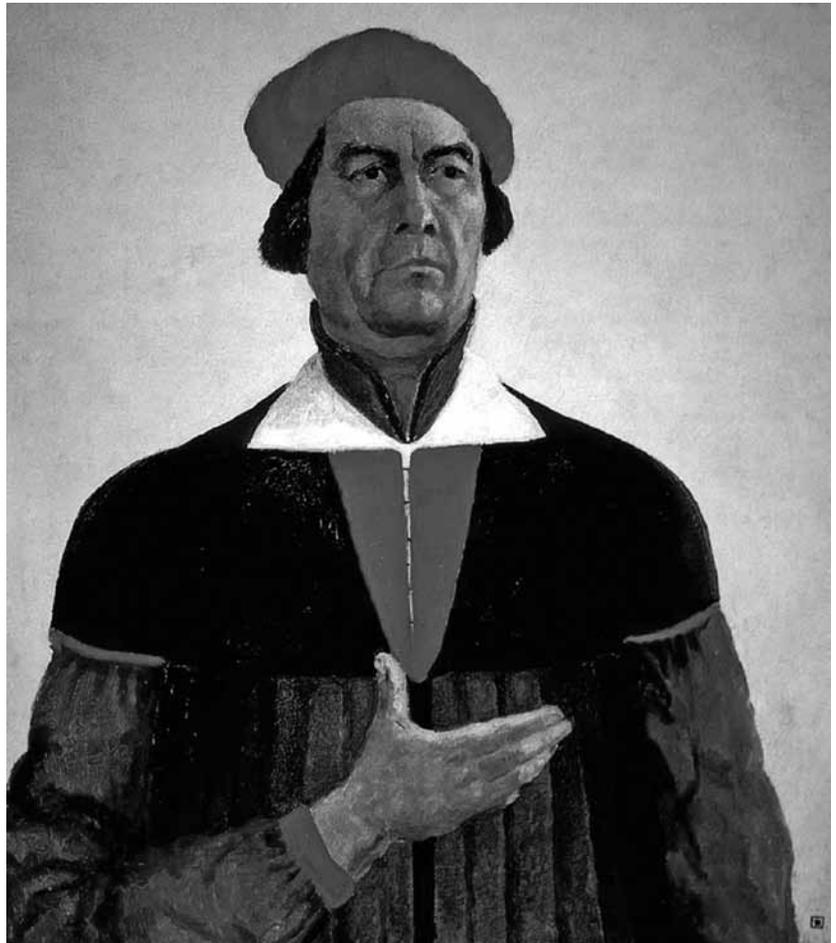


tiempost
postal | logística | distribución

De cuadrados negros y recortes de colores

La Tate Gallery de Londres presenta dos importantes retrospectivas sobre dos artistas clave del panorama artístico de principios del siglo XX. Henri Matisse y Kazimir Malevich se dan cita a orillas del río Támesis, en un recorrido sin precedente que revela la evolución de dos figuras que revolucionarían teoría y método.

LUCÍA CARO
(DESDE LONDRES)



Malevich. Autorretrato.

Londres es cuna de tendencias en todos los sentidos. Y en el arte aún más. La capital británica es un fiel reflejo de todo lo que acontece, deja de acontecer o ha acontecido, en el panorama intelectual. Y no sólo en arte contemporáneo. Que la Tate Modern dedique una retrospectiva al hombre que revolucionó la vanguardia artística con un (¿simple?) cuadrado negro sobre fondo blanco, no es casualidad. Aquel legendario *Black Square* de Malevich supuso un poder sin compromiso que ha inspirado durante casi 100 años, un gran avance en la historia del arte

que llevó la expresión artística a la abstracción completa; algo que hasta entonces solamente Pablo Picasso había logrado con su "Cabeza de mujer" en 1909. En una colaboración sin precedentes con el Museo Stedelijk y la Fundación Khardzhiev, de Ámsterdam, y la Colección Costakis de Thessaloniki, la conocida galería presenta una exhibición (vigente hasta el próximo 26 de octubre) que sigue la fascinante trayectoria del artista ruso. Así, pueden ser contempladas obras de sus tempranos comienzos, su colaboración con músicos y poetas (que le guiarían hacia el arte abstracto), o

su retorno al arte figurativo, poblado de escenas rurales y retratos. Malevich comenzó pintando escenas impresionistas. Las dos grandes colecciones de arte moderno francés que albergaba la capital rusa, serían en gran parte responsable ello. Sin embargo, el artista pronto tendería hacia un religioso misticismo, influenciado por el grupo simbolista *Blue Rose*. Una vez establecida su reputación como pintor de talento, pronto aspiró a desarrollar una única forma de modernismo en Rusia, mediante la fusión de innovaciones de las vanguardias del oeste con las



Malevich. Mañana en el poblado.

formas simplificadas y colores expresivos de pinturas populares e iconos religiosos. Particularmente centrado en la imagen del campesino ruso, pinturas como *The Scyther, Mower* (1912), describen una simplificada figura contra un fondo simulando un textil. Cuando en 1909 el poeta italiano Filippo Marinetti instó a los artistas a rechazar obras maestras del pasado en favor de la velocidad, la tecnología y el culto a las máquinas, los artistas rusos desarrollaron una forma híbrida de pintura conocida como cubo-futurismo, en la que combinaban el dinamismo y movimiento de la corriente

italiana con las perspectivas fracturadas de cubistas como Picasso o Braque. Así lo refleja la obra *Morning in the Village After Snowstorm*, 1912, donde Malevich aplica este nuevo estilo a escenas rurales. Pero el futurismo ruso sería algo más que un movimiento artístico y su inexorable experimentación creativa desembocó en un intercambio de ideas entre diferentes disciplinas: pintura, poesía y teatro. En 1913 se estrenó en San Petersburgo la ópera futurista *Victory over the Sun*, con la colaboración del músico Mikhail Matyushin, creador de la partitura, y el poeta Aleksei Kruchenykh,

quien contribuyó con un inteligible libreto. Malevich diseñó los extravagantes disfraces y los telones de fondo, dominados por geométricas áreas de color. También orquestó la luz, transformando a los protagonistas en formas esculturales cambiantes. Este innovativo tratamiento del lenguaje provocó cambios en el pensamiento del artista. La idea de palabras sin significado le empujó a abandonar convicciones pictóricas para concebir lo que él llamó 'alogical painting'. *Cow and Violin*, 1913, y su disparatado sentido de la escala, es un primer ejemplo de cómo el autor permitió



Malevich. Cabeza de campesino.

Malevich. Vaca y violín.

a los colores y las formas romper sus lazos con el mundo físico, acercándole a la abstracción. En 1914, Malevich declararía su renuncia a la razón. Sin duda, una de las obras más conocidas del artista ruso es el icónico *Black Square*, datado en 1913 aunque ciertamente pintado en 1915. Esta discrepancia se debe a su creencia de que la

fecha debería hacer referencia a cuando la idea se gestó, y no cuando fue ejecutada. Malevich sostiene que el cuadrado deriva de sus diseños para su ópera futurista. Las geométricas formas de los trajes y fondillos resurgieron en su mente como puras formas abstractas. Así que trabajó rápidamente trasladando la idea al lienzo, siendo

Socio Espectacular
Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música
Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura

An illustration showing two stylized figures sitting in a theater. The figure on the left has long, flowing orange hair and is wearing a yellow top. The figure on the right is wearing a pink top. They are seated in a row of colorful seats (red, yellow, green, blue).



Malevich. Cuadrado Negro.



Matisse. El caracol.

consciente de su poder sin compromiso. La aparente simplicidad de la composición se combina con su enigmática complejidad como un gesto artístico: abraza a la vez afirmación y negación, ausencia y presencia en igual medida. Y ello supuso un fin a siglos de representación y marcó la hora cero en el arte moderno. Malevich consideró su obra como un punto de partida para un acercamiento completamente nuevo a la pintura, acción que él denominó suprematismo. Debido a que la superficie de la pintura original comenzó pronto a cuartearse, el artista pintó otra versión alrededor de 1923, pieza que se exhibe en la exposición.

A través de la segunda mitad de 1915, Malevich trabajó intensivamente para desarrollar sus ideas, no solo pintando nuevos lienzos, sino escribiendo, intentando definir los preceptos del suprematismo. En un intento por impulsar la nueva corriente estética, tuvo lugar la exposición colectiva *The Last Exhibition of Futurist Painting 0.10 (Zero-Ten)*. La Tate Modern ha querido evocar aquella mítica habitación, mostrando nueve de las doce pinturas originales, dispuestas como fueron mostradas en la original. Particularmente significativa era el lugar ocupado por el *Black Square*, en una de las esquinas superiores, posición tradicionalmente ocupada por un ícono en los hogares ortodoxos. A través de este gesto, Malevich pareció querer enfatizar las cualidades espirituales de su pintura.



Matisse. Memoria de Oceanía.

INFANTOZZI
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY

30
Años
1982-2012

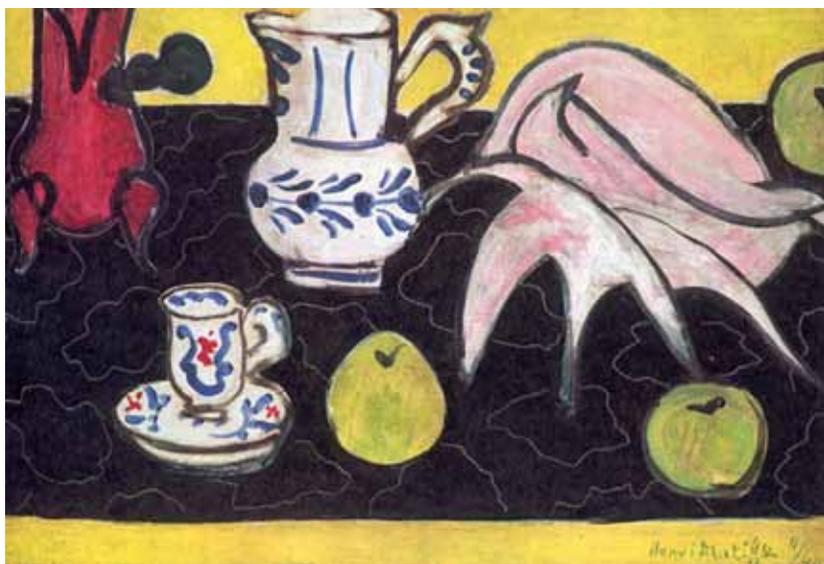
Materiales para expresión plástica, artística y artesanal

Somos fabricantes y asesores VENTAS POR MAYOR Y MENOR

Av. Uruguay 1653 - Tel.: 2408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com



Matisse. Desnudo azul II.



Matisse. Naturaleza muerta con caracol.

Resulta igualmente interesante cómo el artista, tras un periodo de inactividad debido a revoluciones políticas, regresa a la pintura mezclando figuración y abstracción. Obras como *Head of a Peasant*, 1928-9, muestran semi-geométricas figuras, cuyas caras están compuestas de colores planos o simplemente en blanco, retornando nuevamente hacia temas rurales. Hacia el final de su carrera en la década de 1930, Malevich exploró gran variedad de estilos figurativos que a menudo parecían volver a las diferentes fases de sus obras más tempranas. Sorprenden especialmente sus retratos *naturalitas*, como por ejemplo, *Self-Portrait*, 1933, o *Portrait of Nikolai Punin*, 1933, donde las posturas de las figuras sugieren un estilo renacentista, mientras las vestimentas incorporan los planos geométricos de colores de sus pinturas suprematistas.

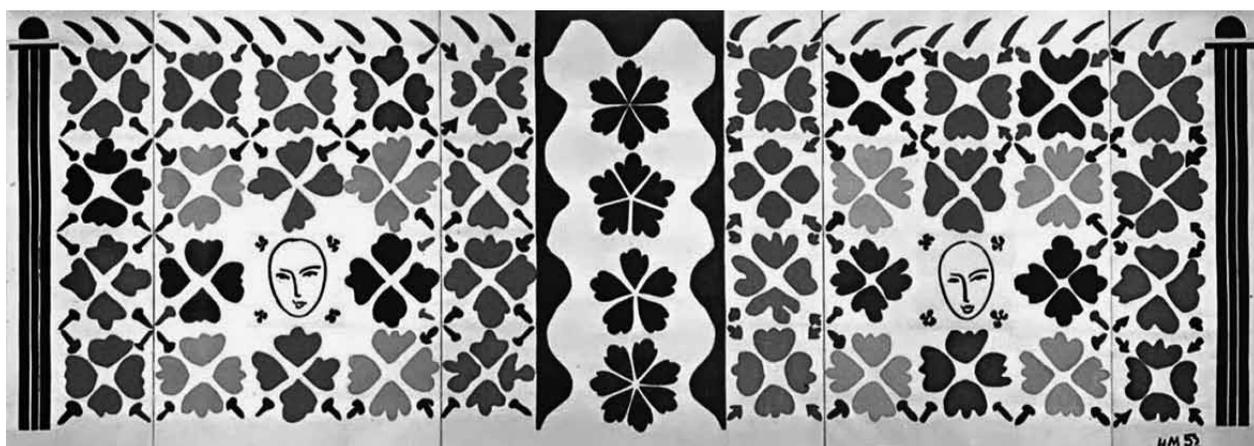
Recortes de colores

Mientras Malevich revela sus inquietudes geométricas en la tercera planta, no lejos de allí otro pintor indispensable del siglo XX revela cómo en los últimos diecisiete años de su carrera tendió hacia un nuevo acercamiento, un nuevo método, consistente en el recortes a partir de papeles pintados. Henri Matisse es uno de los coloristas más significativos de todos los tiempos. Dibujante, grabador, escultor y pintor, sus incomparables recortes se encuentran entre los más significantes trabajos de los artistas de los últimos tiempos. En una carrera que abarca más de medio siglo, Matisse hizo un gran número de obras, de entre las cuales, los recortes son un brillante capítulo final en su larga trayectoria. A través de 14 salas, la exposición (vigente hasta el próximo 7 de septiembre) repasa los llamados *Cut-Outs* en cuanto a los métodos y materiales que utiliza Matisse y sus dobles vidas, primero como contingente y mutable en el estudio y, en última instancia, como obras permanentes a través de montaje y el encuadre. La exposición pone de relieve las tensiones en las obras entre el acabado y el proceso; obras de arte y decoración; la contemplación y la utilidad; el dibujo y el color.

Matisse utilizó por primera vez figuras de papel cortadas para resolver la disposición de los objetos en sus pinturas. Mediante bocetos, exploraba los distintos puntos de vista alternativos o versiones de la composición. Para la obra *Still Life with Shell*, el autor hizo una versión en papel, jugando con los distintos elementos que la componen. Jarra, concha, taza, manzanas, todas podían



La última exhibición de Malevich, en la Tate Gallery.



Matisse. Gran composición con máscaras.

ser combinadas de manera diferente. La danza ha influido en la obra del artista francés durante prácticamente toda su carrera. En 1937 diseñó el escenario y vestuario para un ballet, transformando la música del autor Shostakovich en cinco colores. El autor de la coreografía, Léonide Massine, daría a cada color un significado simbólico: blanco para hombres y mujeres, amarillo para la crueldad, azul para la naturaleza, rojo para el materialismo y, por último, negro para la violencia.

Una de las salas más interesantes del recorrido es la que muestra dos grandes pinturas pertenecientes al interior de su casa y estudio en Vence, al sur de Francia. Originalmente concebida como una composición en conjunto, la colocación de las figuras de papel en la pared le permitió

mover las piezas alrededor, girándolas, invirtiéndolas, probando nuevas combinaciones. La galería está particularmente complacida de mostrar cuatro *Blue nudes* (1952), considerados el ejemplo más notable de lo que el propio Matisse denominó 'corte directamente en el color'. La tijera crea el contorno de la figura y lo talla, mientras la llanura del papel coexiste con la sensación de las extremidades de las figuras entrelazadas. El recorte puede ser interpretado como una forma de dibujar y esculpir al mismo tiempo. Por tanto, pueden ser vistos como el desarrollo de desnudos esculpidos anteriores del artista, algunos de los cuales también se puede ver en la misma sala, tanto en términos de postura como técnica. Atraído en principio por la capacidad de los *cuts-outs* para probar

y reorganizar composiciones, poco a poco fue evolucionando más hacia una técnica que hacia un método. La galería ha reunido, por primera vez desde su creación en 1953, tres grandes obras clave en la trayectoria del artista: *Large Decoration with Masks*, *The Snail* y *Memory of Oceania*, en principio imaginadas como parte de una enorme composición. La primera de ellas, elaborado como un diseño para un panel cerámico con formas naturales, sugiere que Matisse estuvo buceando en sus memorias de mosaicos árabes vistos 40 años antes. Como él mismo confesó a su hijo "Es como una consolación para mí haber logrado esto al final de mi carrera". Sin duda, la sala número 11 de la exposición son el mejor ejemplo de la demostración triunfal del poder y el alcance del método de los recortes. 



“Con tres pistolas al aire”: la visita de **David Alfaro Siqueiros** a **Montevideo**

DANIELA TOMELO

El pintor de ahora

David Alfaro Siqueiros fue un artista y un hombre que viajó acompañado por la polémica. Nacido en 1896 en Chihuahua y formado en la Academia de San Carlos, es, junto a Diego Rivera y José Clemente Orozco, uno de los tres grandes muralistas mexicanos. A diferencia de Rivera, diez años mayor, Siqueiros participó de la Revolución mexicana, manteniendo a lo largo de toda su vida, un activo compromiso de militancia gremial y política, que lo condujo

a la lucha en la Guerra Civil española. En 1921 vivió en Barcelona y publicó el único número de la revista *Vida Americana*, desde donde hacía un llamamiento a los artistas a experimentar con una nueva plástica, haciendo uso de una retórica muy cercana a la del futurismo: “¡VIVAMOS NUESTRA MARAVILLOSA ÉPOCA DINÁMICA! Amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto de emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción!”

Murales en el Castillo de Chapultepec. México DF.



La modernidad asociada a la máquina, la vida urbana, la velocidad, la altura de los rascacielos. Un discurso que se refleja en su obra a través de una permanente experimentación con nuevas técnicas, audaces y violentos escorzos, trabajo con modelos fotográficos, uso de pistolas de aire y piroxilina, una pintura de uso en la industria automotriz. La experimentación lo acompañó toda la vida. En los años cincuenta, desarrolló lo que llamó 'escultopinturas' en edificios como el Polyforum Siqueiros o

en edificios de la Universidad Nacional de México. Estos eran grandes murales en los que incorporaba el volumen a través de fuertes protuberancias en el propio muro o de chatarra o fragmentos de metal que se incorporaban a la imagen. Elementos que aportan diversas texturas y luces cambiantes y que le permiten acentuar el dramatismo, la monumentalidad y el movimiento de las figuras; preocupaciones que desde sus inicios estaban presentes en su obra. Siqueiros hizo permanentes investigacio-

nes a nivel técnico y visual, generando imágenes audaces y de un intenso dinamismo. Claramente para el pintor mexicano la vanguardia política estaba unida a nuevas técnicas y materiales en la pintura, aspecto que cuestiona a Diego Rivera en la famosa polémica que sostuvieron en el año 1934. En esa oportunidad Siqueiros acusaba a Rivera, entre otras cosas, de ser un pintor atrasado técnicamente, que seguía utilizando la brocha o el fresco tradicional.² Lo nuevo para Siqueiros era por igual plástico y político, una postura valorada por un artista como Joaquín Torres García, que se reconocía como portador de otra bandera. Fue en Barcelona que Siqueiros conoció a Torres, quien recordaba años más tarde el carácter combativo del mexicano, y lo caracterizaba como el pintor de ahora y llamándose a sí mismo como el pintor de siempre:

"Si él dice: 'ahora', yo puedo decir: 'siempre' y ser lo mismo. Lo que hay es lo que primero puede comprenderse mejor que lo segundo. Y solo el tiempo arregla estas cosas. Siqueiros pasa de la lucha en la calle o en el mitin a la lucha con la plástica. En él ambas cosas se identifican. Y no sólo por razonamiento sino más bien por temperamento."³

Temperamento violento e inquieto, viajero incansable como delegado sindical, defensor de ideas políticas y abanderado del muralismo. En 1928 viajó a la URSS junto a Diego Rivera, pero no lo hizo en su condición de pintor como aquél, sino como delegado sindical. También fue como delegado de un gremio de mineros, para presidir el Primer Congreso de Unidad Sindical Latinoamericana, que llegó a Montevideo en 1929. Conoció entonces a quien sería por algunos años su compañera sentimental, la poeta Blanca Luz Brum.

La escritora recordaba en sus memorias la fascinación que le produjo el encuentro con el pintor en la casa de la escritora Giselda Zanni. Su oratoria carismática, fuerte y convencida, el relato de su vida junto a los mineros, cautivaron no solo a Blanca Luz, sino al público que lo escuchó en el Congreso. Su compromiso político era firme y estaba antes que el del pintor. Una anécdota da cuenta de ello. Cuando Blanca Luz, quien lo acababa de conocer, le preguntó si era él el pintor de los murales que había visto reproducidos en una revista del Ministerio de Educación de México y atribuidos a "un tal Alfaro Siqueiros", el pintor "respondió firmemente que era su hermano el autor de estos frescos y que su vida la había dedicado a la revolución mexicana y que en



Street Meeting, mural en Los Ángeles reproducido en el diario El Día. 1933.

ese momento representaba a los mineros organizados en ese congreso. La firmeza de su respuesta fue tal que no dudé a pesar de su manifiesta cultura y su magnética oratoria.⁴⁴

Sin duda todos sabían que era pintor y como tal actuó en el medio a través de distintas conferencias y publicaciones en las que defendió la pintura mural. Sin embargo, ese momento de negación de su rol de artista, es representativo de una alternancia de prioridades en las que la pintura era a veces relegada a un segundo plano.

En ese mismo año Siqueiros y Blanca Luz parten a México, donde Siqueiros es expulsado del PC, apresado, y confinado a per-

manecer en Taxco durante más de un año para finalmente exigirle que abandone el país. Blanca Luz permanece en México todo este período, lo visita en la cárcel y tiene al hijo de ambos, que muere a poco de nacer. Excarcelado Siqueiros debe abandonar el país y el rumbo será esta vez Estados Unidos.

Viaje de ida y vuelta: Los Ángeles- Montevideo - Buenos Aires- México

En los años treinta los pintores mexicanos fueron convocados por distintas instituciones o coleccionistas privados norteamericanos para realizar pinturas murales. El

episodio más célebre fue tal vez el frustrado mural que realizara Diego Rivera en el Rockefeller Center: *El hombre en la encrucijada del mundo*. Inesperadamente, el artista incluyó la figura del líder soviético Lenin, razón por la cual el contrato fue cancelado y la obra destruida. Rivera realizó otras obras en ciudades como Chicago, en las que permaneció largas temporadas con su esposa Frida Kahlo, quien ciertamente no simpatizaba con el país ni su clima. José Clemente Orozco, por su parte, tenía su propia mecenaz, la galerista Alma Reed, quien lo presentó al director del Moma, Alfred Baar y a distintos críticos y coleccionistas. Con Reed,



Esculptopintura en el Polyforum Siqueiros. Mexico DF.

se abrió para el mexicano un mercado que le permitió realizar distintos tipos de óleos, grabados y murales, así como algunas exhibiciones entre 1927 y 1934, año en que regresó a México. Los temas fueron referidos a la revolución, el maquinismo y la deshumanización del hombre. La relación con sus coterráneos en ese período no fue fácil. Siqueiros lo acusaba de no trabajar colectivamente y los artistas norteamericanos veían amenazado su propio trabajo en una época de fuerte recesión económica.

En una carta a su esposa, mientras pintaba el mural del Darmouth College, Orozco se refería a la situación que vivían los mexicanos y concretamente al episodio del mural de Rivera en el Rockefeller Center:

"No te preocupes de lo de Rivera. Todo ese escándalo está perfectamente calculado. Es solo una tremenda publicidad y una fortuna. Cierta que le suspendieron el trabajo, pero se sale con 21.000 doll. en el bolsillo, en seguida de los 20.000 de Detroit.

La gente, es exactamente lo que quiere, pu-

*blicidad y mientras más, mejor. Le acaba de caer, según los periódicos otro trabajo para Chicago. También es cierto que está creando una atmósfera muy difícil para los extranjeros. Según la prensa se está formando una sociedad de artistas americanos contra los extranjeros."*⁵

La experiencia de muralismo de Siqueiros en el país del norte no fue menos polémica. Llegado en 1932 a Los Ángeles, dio conferencias y enseñó muralismo en el



DIANA SARAVIA
GALERÍA DE ARTE

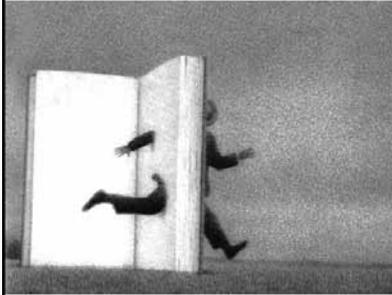


La Marquería
CUADRERÍA

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



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

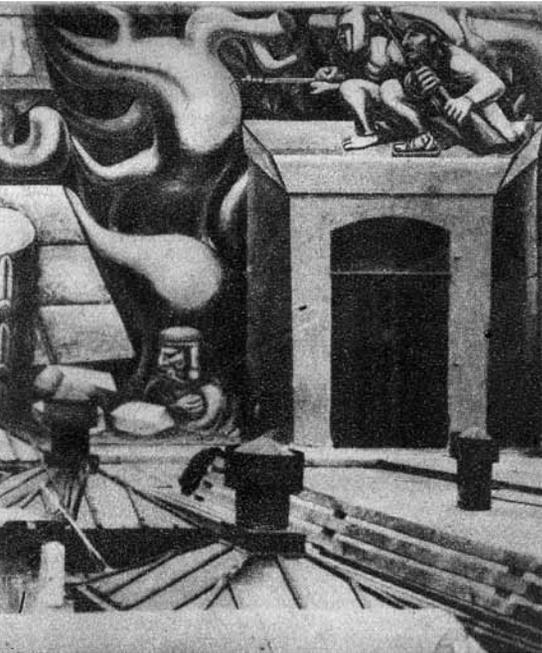
librosclau@adinet.com.uy
099 486 156
Presentando "La Pupila",
10 % de descuento

Chouinard Art Institute. Allí realizó con sus alumnos su primer mural para la ciudad, una obra llamada *Street Meeting*. Un trabajador con el puño alzado, una mujer y un hombre negros, obreros sentados en un andamio, eran los protagonistas de la obra en clara referencia a las consecuencias de una crisis económica que aún se hacía sentir. La controversia se instaló, el tema, el carácter interracial de los protagonistas fueron algunos de los aspectos que determinaron que a los pocos meses de realizado, el mural fuera pintado y se creyera perdido. Recién en octubre de 2004 se descubrió que aún resistía bajo una gruesa capa de pintura.⁶

Otro mural al aire libre en el Plaza Art Center, *América tropical*, realizado en ese mismo viaje, no tuvo mejor suerte. Nuevamente se instaló la polémica una vez que la obra estuvo finalizada: un indio crucificado bajo un águila americana a la que apuntan dos francotiradores con rasgos indígenas, ubicados sobre un techo cercano. En esta oportunidad, el mural cayó en el descuido y fue cubierto de pintura blanca al poco tiempo de su realización, hasta que en los años sesenta empezó a ser recuperado. Como en otras oportunidades, el artista experimentó con técnicas y materiales nuevos, siendo este uno de los primeros murales sobre cemento al aire libre. La imagen central del panel, el indígena crucificado, sería reproducida en más de una oportunidad en medios de prensa montevidianos, por lo que si bien el mural se perdió rápidamente, sus

imágenes fueron conocidas. La revista *Alfar*, en la citada crónica que hace Torres García del pintor en 1937 lo reproduce, así como una extensa crónica que ocupa una página en el suplemento dominical del diario *El Día*, lo que permite afirmar que no había dificultades para que un montevidiano medio pudiera conocer la pintura contemporánea mexicana. Dicha crónica, escrita por el crítico Luis Eduardo Pombo, es altamente elogiosa del pintor cuyo arte, afirma, ha salido a la calle. El texto de Pombo transcribe una página de Blanca Luz Brum que merece ser leída:

*"En dos semanas con tres pistolas al aire y veinte pintores norteamericanos, David Alfaro Siqueiros terminó el fresco de la 'Chouinard School of Arts'. Medida exacta, veinte pies por veinticinco. Elementos: pistolas automáticas, motores, estenciles de metal y teorías revolucionarias. Declarando que el 'fresco mejicano' es inadecuado por lento, por místico, por arcaico, en la ciudad vertiginosa y violenta del capitalismo. Donde se levantan rascacielos en veinticuatro horas no es posible instalar el fresco romántico de tres, cuatro y diez años. Y agrega: a nuevos elementos nueva técnica, de ahí que descubre que el fresco mejicano, hasta hace pocas horas tenido el mismo como revolucionario, resulta místico por su forma, por sus colores por su composición, por su realización. Los nuevos elementos, confiesa él mismo le han abierto un mundo nuevo, una estética insospechada, recortada, firme, eléctrica, definitiva y concreta, es la estética de esta época, es la estética de la nueva sociedad que llega."*⁷



América Tropical, mural de Siqueiros en Los Ángeles reproducido en el diario El Día. 1933.



Ejercicio Plástico. El mural que pintara Siqueiros para Natalio Botana en la Argentina.

La cronista esgrime toda una batería de argumentos para defender la pintura de su compañero, en los que las técnicas modernas y materiales utilizados para pintar se confunden con teorías y términos revolucionarios. La velocidad y el vértigo del capitalismo no dejan de deslumbrarlos y son en definitiva en los que ven la génesis de una nueva estética. Sin embargo, con toda la novedad que estas pinturas suponen, la figura del indio en la cruz, es de un recurso visual claramente tributario de una arraigada iconografía católica. El pintor, quien según el relato de Blanca Luz, dispara contra la cruz que se erige en la tumba de su pequeño hijo indignado por su presencia, no duda en reactualizar una imagen icónica del mártir por excelencia para reforzar su mensaje americanista.⁸ *“El dolor adquiere allí la intensidad de otro Juicio Final para el resurgimiento futuro, cuando la justicia se haga, cuando la justicia se cumpla”*, dirá Pombo en *El Día* al referirse al mural *América Tropical*.

Los temas de los murales americanos no fueron bien recibidos y nuevamente el pintor emprende el viaje hacia el sur, dejando las obras, que como dijimos iniciarán un rápido deterioro.

En Montevideo dio conferencias relatando su experiencia norteamericana, alentando la realización de murales y convocando a los artistas a formar una agremiación que se llamaría “Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay” (CTIU) y que daría lugar a las publicaciones *Aportación* y *Movimiento*. El primer número de *Apor-*

tación, señala Gabriel Peluffo estuvo financiada con la venta de obras y fotografías de frescos del mexicano.¹⁰

La prensa siguió sus declaraciones, se reprodujeron imágenes de sus obras, pero no se concretó ningún encargo, por lo que el nuevo destino sería Buenos Aires. Sus conferencias generaron una vez más comentarios encontrados y la atención del periodista Natalio Botana, director del influyente diario *Crítica*. Botana lo invitó entonces a pintar un mural en su propiedad en Don Torcuato, centro de encuentro de intelectuales y artistas como Federico García Lorca o Pablo Neruda. El lugar donde pintara la obra, una especie de bodega con un techo abovedado, tal vez fue una de las condicionantes que llevaron al mexicano a abandonar los discursos políticos y a resolver un gran mural en el que se repite sucesivamente una figura femenina, seguramente la de Blanca Luz. Como es de uso en este tipo de obras, Siqueiros no trabajó solo, sino secundado por un grupo de artistas que formarían un núcleo seminal de muralistas argentinos: Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y el uruguayo Enrique Lázaro. La experimentación visual estuvo presente como era de esperar, a través por ejemplo del trabajo con fotografías que eran proyectadas en la pared, distorsionadas, a partir de las que se hacía el contorno de la figura.

Episodios en la vida de Siqueiros que culminaron con su regreso a México, expulsado de Buenos Aires por participar en un mitin

político, y sin Blanca Luz, quien durante un tiempo sería amante de Botana. El mural tendrá su propio destino separado de los protagonistas que le dieron vida, un largo y no menos polémico periplo que culminó hace tres años con su instalación en el Museo del Bicentenario ubicado junto a la Casa Rosada en Buenos Aires. 

¹ SIQUEIROS, David Alfaro. *3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*. Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia. Barcelona No. 1 mayo 1921 p. 2.

² Ver GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Marcela- *La polémica Siqueiros-Rivera planteamientos estético-políticos 1934-1935*. Museo Dolores Olmedo Patiño. México. 1996. También lo cuestionaba por ser un pintor que trabajaba para la burguesía que efectivamente compraba y valoraba la obra de Rivera. Éste se defendía alegando que eran esas ventas las que luego le permitían realizar los murales mexicanos prácticamente sin ganancias.

³ TORRES GARCÍA, Joaquín- *El arte de Alfaro Siqueiros*. Alfaro. No. 78 noviembre 1938 s/n Entre las reproducciones que acompañan la nota se encuentra la figura central del Chuinard Art Institute.

⁴ *Nuevas Memorias de Blanca Luz Brum*. En MENDIZÁBAL, Héctor- SCHAVELZON, Daniel- *Ejercicio Plástico. El mural de Siqueiros en la Argentina*. Ed. El Ateneo. Buenos Aires. 2003 P. 210.

⁵ <http://chouinardfoundation.org/siqueiros-mural-2/>

⁶ <http://chouinardfoundation.org/siqueiros-mural-2/>

⁷ POMBO, Luis Eduardo. *David Alfaro Siqueiros*. El Día. Suplemento dominical. Año II. No. 24. 12 marzo 1933. P. 5

⁸ Fue frecuente en Siqueiros el uso de imágenes que referían a una iconografía cristiana, punto que es cuestionado por Rivera en la mencionada polémica que lo acusa de introducir elementos religiosos en su pintura.

⁹ POMBO, Luis Eduardo. *David Alfaro Siqueiros*. El Día. Suplemento dominical. Año II. No. 24. 12 marzo 1933. P. 5.

¹⁰ PELUFFO, Gabriel- *El realismo social en el arte uruguayo. 1930-1950*. Museo Juan Manuel Blanes. Montevideo 1992 p. 7



Isa Genzken, Kinder Filmen III, VI, VIII, XI, and XII (Children Filming III, VI, VIII, XI, and XII), 2005. Museum Ludwig, Cologne.
 © Isa Genzken. Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Cologne_Berlin

Isa Genzken: esculturas en **Movimiento**

IONIT **BEHAR** (DESDE NUEVA YORK)

En esta última década se realizaron varias exposiciones de escultura en los Estados Unidos, donde se presentaron artistas conocidos como Isa Genzken, Rachel Harrison, y Lara Schnitger, entre otros. En todas estas muestras se destacan sus obras integradas por objetos tridimensionales armados, presumiblemente, en forma apresurada o imprevista. En otras palabras, estas esculturas muestran una avalancha de piezas auxiliares, accesorios de vestimenta, objetos escogidos al azar, parecidas a los "periféricos" de la informática, es

decir, unidades o dispositivos conectados a la unidad central de una computadora a través de los cuales esta se comunica con el mundo exterior. En el año 2006, en el catálogo de la exposición, la curadora de "The Uncertainty of Objects and Ideas" ("La Incertidumbre de los Objetos e Ideas"), que tuvo lugar en el Museo Hirshhorn en Washington DC, fundamentó la atracción que ejercen en la actualidad este tipo de esculturas, en su frecuente recurso a la integración de lo físico y material para su producción. Dice

que "nos da algo tangible en lugar de, simplemente, una transmisión de datos. Estas esculturas evidencian acciones, composición, construcción, acumulación, doblamiento, conexión, adorno"¹ varios movimientos que se presentan en obras que tradicionalmente no los habían adoptado. Un año antes, en el Museo Hammer, en Los Ángeles, se abrió una exposición llamada "Thing" ("Cosa") que trató un tema similar. En el catálogo de esta muestra el texto explica que los artistas están haciendo cosas otra vez. Además de las obras, estas exposiciones muestran

Isa Genzken, Oil XI, 2014, Installation view at the MCA.
Photo by Nathan Keay.



que a los artistas les interesa usar o crear objetos con diferentes colores, formas y medidas, una materialidad incoherente y desordenada, que no rechaza la confusión; al contrario, la legitima.

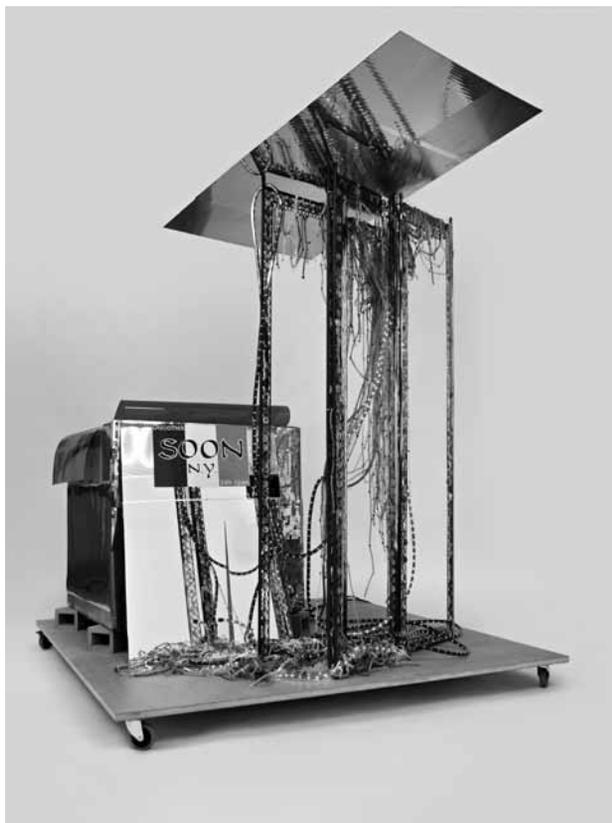
Recientemente tuve la oportunidad de ver la retrospectiva de la artista alemana Isa Genzken en el Museo de Arte Contemporáneo en Chicago (MCA), organizada en conjunto con el Museo de Arte Moderno en Nueva York (MoMA) y el Museo de Arte de Dallas. Genzken nació en 1948 en Hamburgo y vive en Berlín desde hace dos décadas. Al principio de su carrera, en los años 70, Genzken entabló un diálogo con el minimalismo pero rápidamente pasó a interesarse por la hibridez o lo que se conoce por la condición del "post-medium", en la cual la elección de la técnica o medio tradicional (pintura, escultura y fotografía) pasó a ser menos relevante. Genzken dejó de producir formas mínimas y elegantes para construir instalaciones enormes y alborotadas. Dejó de tallar esculturas a partir de materias

primas como madera o resina para intentar reconstruirlas con chucherías. Su política estética se transformó sustancialmente, de modo que, en lugar de ser sutil, prefirió sorprender al espectador con saturación de colores y estímulos, por ejemplo, fotos de Manhattan cubiertas de polvo y pintura roja, con obvias alusiones al siempre presente 11 de Setiembre.

En los años 90, Genzken se separa del pintor alemán Gerhard Richter. Se muda a Berlín en donde encuentra un entorno de artistas más jóvenes, y a partir de esos cambios, su carrera toma un nuevo rumbo. Genzken se interesó por ready-mades y collages con cuya comercialización llevó a cabo varios trabajos: pequeños dioramas como también instalaciones de gran escala que ocupan una sala entera. Incorpora fotografías, souvenirs kitsch, desechos de la cultura pop, productos domésticos baratos, y objetos de diseño de alta calidad, borrando cualquier diferencia jerárquica de valor entre ellos. La exposición en el MCA fue

curada por Michael Darling, quien dedicó todo el cuarto piso de la institución para celebrar los cuarenta años de carrera de la artista. Las diferentes salas confirman que Genzken nunca dejó de experimentar con formas y materiales.

Entre esas diferentes opciones que encuentra, la propia Genzken se encuentra a sí misma y se las ingenia para aparecer constantemente en sus obras. Ella figura en los posters que anuncian su exposición, viste a los maniqués con su propia ropa, es protagonista de los videos que realiza y proyecta, y hasta llega a dedicarse el catálogo de la retrospectiva a sí misma. Varios periodistas han intentado destruir esta imagen misteriosa que aspira a dar Genzken. En la revista semanal alemana *Der Spiegel* se publicó que "Genzken tiene un desorden bipolar y que sus fases maníacas y depresivas, se originan también en crisis alcohólicas." En *The New Yorker* se la acusó de tener un abuelo nazi. Pero de todos modos Genzken parece ser inmune al miedo de fracasar. ¿Es



Isa Genzken, Disco Soon (Ground Zero), 2008. Carlos and Rosa de la Cruz Collection. © Isa Genzken, courtesy the artist and Galerie Buchholz, Cologne_Berlin.



Isa Genzken, Schauspieler (Actors) (detail), 2013. © Isa Genzken.



Isa Genzken, Mein Gehirn (My Brain), 1984. Collection Daniel Buchholz and Christopher Müller, Cologne. © Isa Genzken, Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Cologne_Berlin.



Isa Genzken, X-Ray, 1991. Courtesy Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. © Isa Genzken.

triumfalista esa desaprensión? De hecho, es necesario reconocer que no todos los trabajos que muestra en el MCA son buenos; hay algunos más interesantes que otros, sobre todo los que inducen a reflexionar sobre problemas globales.

Más que ready-mades o bricolajes, en sus trabajos recientes, influenciados por las tendencias de los años 80 y por las obras de artistas como Cady Noland, Karen Kilimnik y Jessica Stockholder, Genzken mezcla pedazos de iconografía pop sin usar soportes minimalistas o bordes geométricos como Haim Stenback y Jeff Koons, pero compuestos de acuerdo con estéticas postminimalistas. Es más, los objetos que Genzken usa son tan cotidianos y tan baratos, tan anticuados y reciclados, que no necesitan vitrinas ni luces especiales.

La última sala de la retrospectiva es la que podría generar más inquietud, quizás porque agrega movimiento a lo estático de la escultura. En esta instalación, se ve a tres astronautas flotando sobre un conjunto de valijas y bolsos abandonados. Algunas de las valijas están adornadas con osos de peluche y fotos de gatos y perros. Detrás de la instalación hay dos grandes carteles que dice "XXL." Esta instalación se titula "Oil XI" ("Petróleo XI", 2007) y se parece a algo tan impersonal como el área de reclamo de equipaje en un aeropuerto. Pero da la impresión de un aeropuerto casi vacío, ocupado solo por nosotros, los visitantes de la exposición que no pueden acercarse al equipaje. Me pregunto qué hacen o, al menos, qué sugieren esos astronautas colgados del techo. Quizás estén explorando las ruinas de una cultura devastada o quizás, otra vez, Genzken se refiera a la tragedia de las torres gemelas o quizás a nada más expone "eso que se ve para que se vea." "Oil XI" fue expuesta por primera vez en el pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia en el 2007, en la que también transformó por completo el exterior del edificio y lo convirtió en un sitio en construcción con andamios a la vista.

Esta sala genera una sensación inquietante, decía, parecida a las extrañas experiencias de este mundo globalizado. El mundo del arte, semejante al mundo en el que se inserta, se ha vuelto cada vez más descentralizado, distribuido y organizado también por medio de la dispersión de los centros y de la movilidad geográfica. Una serie de situaciones sin antecedentes aparecen acompañadas por importantes innovaciones institucionales y tecnológicas.

Otro ejemplo de experiencias diferentes es el que propone el artista israelí Guy Ben Ner, que instala en la sala una bicicleta



GEZKEN-portrait from New York Times

fija para pedalearla y poder mirar así sus últimos videos gracias a la energía personal del espectador y a una contemplación en movimiento, radicalmente diferente a la habitual actitud pasiva de quien contempla. El efecto es extraño y transforma la experiencia en una acción personal. También el *Skulptur Projekte Münster*, una exposición de esculturas en espacios públicos en Münster plantea, nada menos, que una búsqueda del tesoro en toda la ciudad. También en *Documenta* del 2007: 109 artistas de 43 países mostraron más de 500 obras de arte, visitadas por 800,000 personas incluyendo miles de periodistas y figuras de relieve procedentes de 52 países. Y así, como estos, entre la novedad y el juego, entre la extrañeza y la broma, abundan muchas variaciones más.

Después de todo, podríamos decir que las esculturas de Genzken son esculturas figurativas. Pero tal vez deberíamos preguntarnos qué o a quién exactamente representan. Por ejemplo "Oil XI" no incluye solamente esculturas figurativas sino figuras en acción. La instalación en general da la sensación de "sin lugar" o "no lugar," esas nociones que los avances de las comunicaciones han puesto de moda, precisamente porque están siempre en movimiento. A pesar de ser figurativas, la instalación es flexible y no está limitada a una sola identidad. En otras palabras, aunque se utilicen una serie de materiales literales (valijas, astronautas, peluches), la obra en su movilidad no se compromete a permanecer en un solo lugar.

Hoy en día, ir adonde está la producción artística implica estar siempre en movimiento. El mundo del arte contemporáneo ya no se parece a una pirámide inmóvil que

desafía al tiempo desde su emplazamiento en la eternidad, con una ciudad que está, igualmente inerte en la cúspide. Tampoco el prestigio se aprecia en una sola ciudad, exposición, evento de arte, sino en las líneas que conectan las ciudades, la distribución, la circulación entre los varios centros y encuentros. Las obras de Isa Genzken no son solo triviales, porque captan las direcciones en varios sentidos de nuestro *Zeitgeist* cultural. Su inclinación hacia los materiales reflectantes y espejos hace que el espectador, como ella, esté constantemente presente y en el centro. Uno se da vuelta y de repente se ve reflejado en una esquina, incrustado entre los temas globales que se contemplan cotidianamente reapropiados por la obra de Genzken. Por más que valoro la aspiración a la contemporaneidad que siente, expone y provoca, también cuestiono si ese es el rol que el arte debe asumir. El desconcierto y la confusión perturban, y suscitan otras, muchas, preguntas. Pensando en las circunstancias actuales, ¿es posible imaginar otro mundo? ¿Hacia qué cultura nos orientan estas obras? ¿Por qué debemos reencontrarnos en las exposiciones con el desorden que también se expone en la ciudad? También me cuestiono si son estas las preguntas que debemos formularnos, sobre todo en estos días. 📍

¹ Anne Ellegood, *The Uncertainty of Objects and Ideas* (Washington, DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2006), 19.

Arte ruso en un limbo centenario

Al detonar la 1ª. Guerra mundial, decenas de obras realizadas por pintores rusos entre los años 1880 y 1914, y que habían sido trasladadas a Suecia en el último año mencionado, se instalaron (desde el momento de la conflagración) en tierra de nadie hasta nuestros días. Protagonistas de esta extraña historia, cien años después de iniciada, las obras siguen aún en Malmö, viviendo la indefinición de su destino.

FEDERICO **FERRANDO FERREIRA** (DESDE SUECIA)

El 15 de mayo de 1914 cuando la "Exposición del Báltico" abrió sus puertas en la sureña ciudad sueca de Malmö para constituirse en el suceso de mayor trascendencia de la historia moderna de esta urbe que, en la instancia, alojaba a unos cien mil habitantes. El acontecimiento, de enorme envergadura para los parámetros de la época y la región, significó una apuesta de gran audacia tanto por el esfuerzo económico puesto en juego, así como por el corte innovador en el uso de arquitecturas y espacios que ocuparon la construcción de la muestra. No menos importante resulta destacar la situación de aquel momento histórico que vivía Europa y que culminaría con la irrupción de la primera gran guerra. No obstante el clima de tensión y oscuros presagios que flotaban en el continente, el proyecto no se detuvo ante aquel panorama sino que, por el contrario, se llevó adelante con ahínco cumpliendo con toda pompa el propósito de exhibir y apoyar el producto de la industria y el comercio. Hasta aquí podría anotarse el mérito de la ciudad de Malmö por llevar adelante la promoción de aquellos intereses económicos, imponiéndole a la muestra un nivel excepcional, pero todo quedaría reducido sólo a una empresa de signo especulativo. Sin embargo, el plan alcanzó otra dimensión al dotar al proyecto de un concepto mucho más abarcativo, incluyendo el arte como otro foco de singular interés.

Faceta culta de la muestra

Lo sugestivo, además, fue que este aspecto no se encaró como un suplemento de carácter banal para "decorar" una exposición

de índole económica, sino que se plasmó y llevó adelante como un evento en sí mismo que reunió la friolera de más de 3.500 obras, constituyéndose en la mayor exhibición de arte realizada en los países nórdicos hasta ese momento. Dicha muestra se nutrió con la obra de artistas de los países considerados en la época como "bálticos": Dinamarca, Alemania, Rusia y Suecia. Cada país contó con su propia sección, así como también se les otorgó, en varios casos, dicho privilegio en forma particular a algunos pintores.

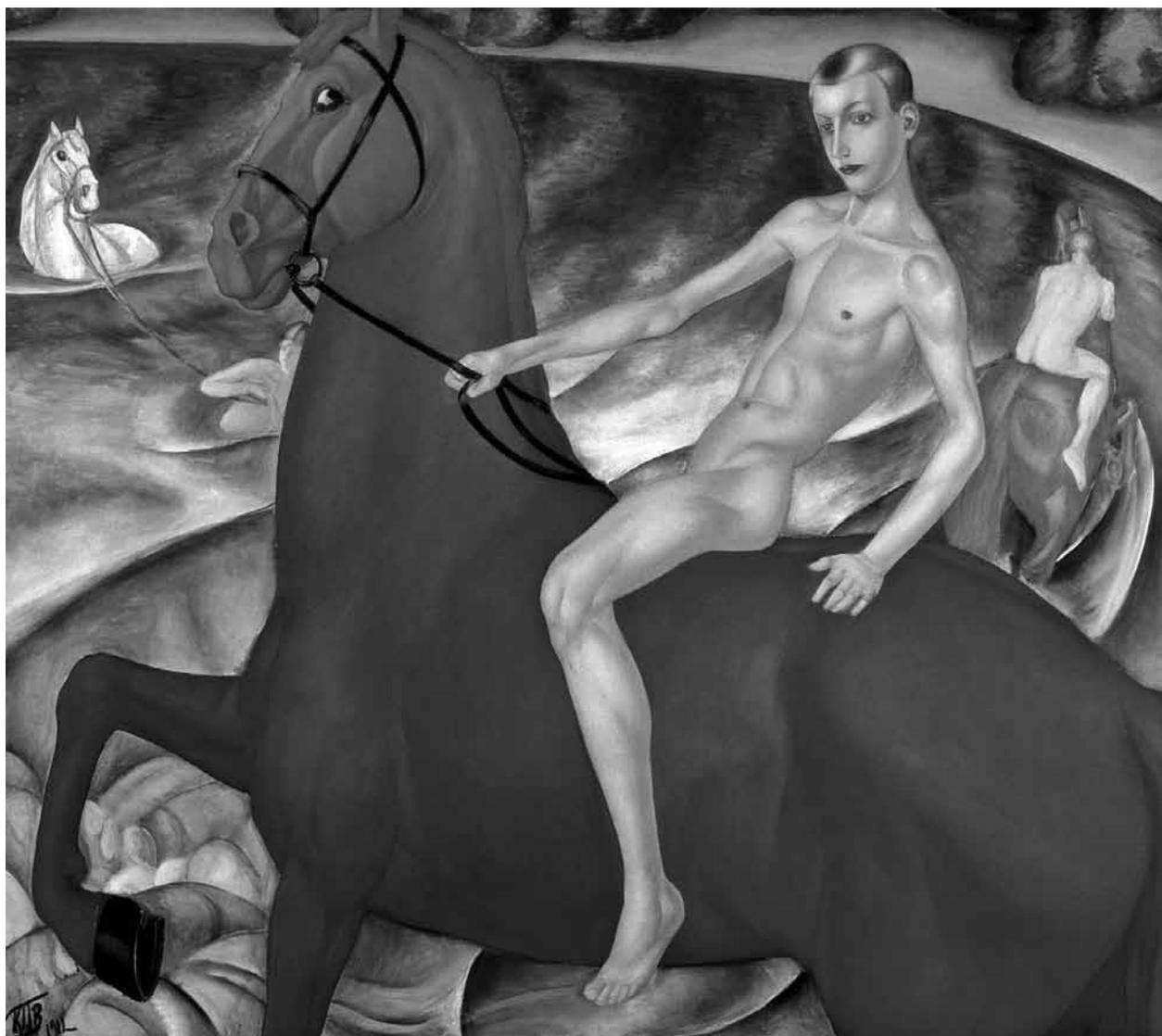
En el marco de la construcción de lo que se dio en llamar "La ciudad blanca" (por el color prevaeciente en los pabellones levantados por arquitectos, y que ocupara una superficie de 490.000 metros cuadrados), se reunió pintura, dibujo, escultura, y objetos, de los autores más destacados del momento.

Rusia, uno de los países invitados, fue en un principio remiso a la aceptación de participar en el proyecto. Para los organizadores, esta actitud presentaba un serio problema ya que le quitaba a la muestra la condición de ser representativa del Báltico en su totalidad. Tal carencia descomponía seriamente la idea inicial. Hubo que desarrollar tratativas para convencer a las autoridades de aquel país, y tras idas y venidas (en una tarea organizativa que llevó años de trabajo), a principios de 1910 Oscar Björk, jefe de la sección artística de la Exposición del Báltico viajó a Rusia con una lista de artistas que quería invitar a la muestra. Björk dio comienzo a una gira por galerías y coleccionistas que les proporcionarían el material, así como se dio a la compleja tramitación

de embalaje y envío hacia Malmö. Como resultado de dicha tarea, seis salas en la Exposición del Báltico fueron ocupadas con trabajos de artistas rusos. Las crónicas de la época señalan que la exhibición, considerada magnífica, era la primera que mostraba fuera de Rusia tanta obra reunida de aquel país, destacándose su arte de vanguardia en el que participaron modernistas como Wassily Kandinsky y Alexej von Jawlensky, aunque también estuvieron representados pintores naturalistas y decorativos.

Las conmociones de la época

Los acontecimientos políticos que se procesaban en Rusia en aquellos momentos, generaban apoyos y rechazos dentro de la sociedad. Los creadores, a través de la literatura y el arte comprometidos en el debate, padecían la consecuencia de sus discrepancias. Consideradas estas manifestaciones como amenaza a las imposiciones del Estado, no pocos artistas fueron a parar a las cárceles por culpa de sus opiniones protestatarias. Las conmociones políticas provocaban transformaciones en el mundo del arte donde aún después de la Revolución: así como muchos de sus representantes formaron parte del Partido Comunista y actuaron a su servicio, otros se situaron en la contraparte. Estos últimos, no adaptándose al sistema, se manifestaron siempre contra el aparato de Estado, constituyéndose en una subcultura, por ende, no oficial. Ya a mediados de 1800 existía una corriente radical conocida como Los Caminantes, que exponía una actitud de confrontación con los poderes del Estado y, como asociación independiente, optaban por llevar su arte



Bañista con caballo rojo (Petrov-Vodkin).

fuera de las grandes ciudades, relatando a través de su obra las miserias de los campesinos con el propósito de señalar la necesidad de cambiar sus vidas. Valentín Serov, uno de los destacados pintores de la época (que formó parte del grupo), integró la delegación en la Exposición del Báltico.

Un abandono costoso

La presentación del arte ruso finalmente no tuvo carácter oficial. No obstante, 236 cuadros arribaron procedentes de la elite artística rusa y fueron expuestos en la Exposición del Báltico.

Cuando ya transcurría la mitad del tiempo en que la exposición permanecería abierta, Rusia y Alemania movilizan sus tropas, confrontándose a fines de julio de 1914. Aquel temido hecho provoca una explosiva reacción de la delegación rusa que, sin la mínima vacilación, abandona todas las obras y parte hacia su país. Así comienza la historia de unas obras cuyo patrimonio se esfumó en una nebulosa de dudas, rechazos, abandonos, reclamaciones, e interrogantes sin

respuestas que aún persisten a un siglo de distancia.

Una vez cerrada la exposición (que permaneció abierta, pese a la consternación y confusiones provocadas por la guerra, hasta el 4 de octubre de 1914), las obras rusas fueron puestas en depósito a la espera del fin de la conflagración o de la primera oportunidad en que se presentara viable su regreso. En la época estalla además la revolución de Octubre, haciendo aún más caótica la situación de aquel país y la intención de devolver el material abandonado. Fue recién en 1923 cuando un representante de varios artistas, Igor Grabar, llegó a Malmö a fin de recuperar obras que serían expuestas en Nueva York. Traía consigo un poder de otros artistas o sus deudos para vender sus obras. El Museo de Malmö, que tenía los cuadros en depósito, exigía, con la característica puntilliosidad sueca, claridad absoluta en las documentaciones antes de aceptar los reclamos, algo hartamente engorroso dada las confusas situaciones que aún se vivían en el país soviético.

Al cabo de trámites varios y constataciones de legitimidad de los pedidos, la mayoría del arte ruso viajó finalmente a Estados Unidos, donde sería expuesto en la primavera de 1924. Otros cuadros fueron enviados a diferentes direcciones de Europa y el propio Museo compró algunas piezas poniendo el resto en depósito. Se adujo para tal retención, que la devolución a la Unión Soviética se hacía riesgosa, en mérito a que Rusia no contaba con compañías de seguro que mostraran voluntad de avalar aquella carga. De esta manera, fue a parar a las bóvedas del Museo de Malmö una cuarta parte de las obras.

El ilusorio retorno

Aquella enorme exposición de arte, que tuviera gran destaque en su momento, quizás sería en la actualidad totalmente olvidada si no fuera por la persistente presencia de las obras que hoy siguen huérfanas y dando que hablar sobre su triste historia. Fue recién en 1948 cuando la Embajada Soviética comenzó a efectuar trámites tendientes

a recuperar obras del magnífico retratista Serov, así como de Kuzma Petrov-Vodkins. El propio Stalin llegó a exigir, en determinado momento, la devolución del arte ruso que permanecía en Suecia. La respuesta negativa se basó en que la representación de los rusos no había tenido carácter oficial y por lo tanto la pretensión del Estado soviético carecía de legitimidad. En los casos en que deudos o dueños pudieron certificar su propiedad, los cuadros fueron devueltos, pero más allá del año 1948 no se efectuaron más reclamaciones de propiedad y desde entonces una cincuenta de cuadros descansan, sin dueño, en el Museo de Malmö.

Actualmente, el arte ruso de principios del siglo pasado, se vende en el mundo por sumas enormes. La mayoría de los compradores son rusos millonarios impedidos de comprar en su país esa clase de pintura, dado que allí sólo se encuentra en museos y, por lo tanto, no está a la venta. Sin embargo, el Museo de Malmö guarda a su sombra numerosas obras que serían singularmente codiciadas por los coleccionistas pero que, según Cecilia Widenheim, jefa de la institución, poseen un valor inmaterial que trasciende cualquier estimación especulativa. Las variadas circunstancias vividas por estos cuadros al cabo de cien años de orfandad, les ha otorgado una cierta aureola de misterio e incertidumbre que, silenciosamente, se suma a la admiración que despierta como arte magistral de una época.



Serov, A Kasyanov 1907.

En el próximo otoño septentrional, al cumplirse un siglo de la clausura de aquella enorme exposición internacional que las trajo a tierras suecas, estas obras serán colgadas nuevamente para su exhibición pública, en tanto continúan esperando la recuperación de sus raíces. Luego de la caída de la Unión Soviética, el interés por parte de periodistas y administradores de



Afiche correspondiente a la muestra de arte ruso en Malmö.

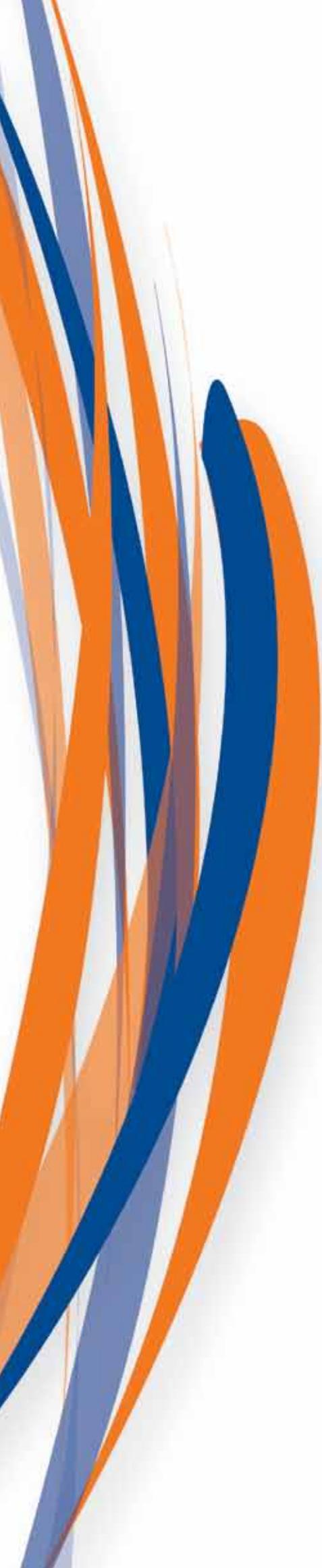
museos rusos por recuperarlas, puso en movimiento nuevas búsquedas e investigaciones que, hasta la fecha, no han conducido a ningún cambio de situación. Interrogada recientemente por la prensa, la jefa del museo que tiene en custodia las obras confiscadas, sobre si cabría en algún momento su devolución, afirmó tal eventualidad siempre que aparecieran sus dueños originales. Algo que las brumas del tiempo han ocultado hasta hoy, y quizás para siempre. 📍



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook



Escuela de Gestión Cultural

Diploma en Gestión Cultural (180 hs)

De abril a diciembre: lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Comunicación y marketing
- Contabilidad y finanzas
- Taller de formulación de proyectos
- Recaudación de fondos y negociación

Curso: Gestión de la Producción Artística (36 hs)

- Introducción a la producción artística
- La producción editorial
- La producción en las artes plásticas
- La producción de espectáculos

Curso: Periodismo Cultural (56 hs)

Dirigido a jóvenes interesados en la cuestión cultural, comunicadores, estudiantes de periodismo, etc.

Incluye fundamentos y herramientas del periodismo cultural, acercamiento a las diferentes disciplinas artísticas, análisis de obras y enfoque periodístico de la labor crítica.

Fundación



Informes e inscripciones:

Av. Uruguay 1157- Montevideo C.P. 11100 - URUGUAY
Tels. 2908 6491- 2916 0127 (223) / Telefax. 2908 6342
www.fundacionitau.com.uy
itau@fundacionitau.com.uy

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