



La Pupila



Uruguay Cultural **LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA**

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto Seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura - MEC



**José Jiménez /
Arte aurático y post-aurático /
Pablo Conde /
Murales abstractos /
Diseño gráfico: portadas de discos (4ª parte) /
Historieta uruguaya /**

URUGUAY / AÑO 7 / N.º 37, OCTUBRE 2015
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

1	Entrevista a José Jiménez
6	Arte aurático y post-aurático
12	Entrevista a Pablo Conde
18	Arte nacional: murales abstractos
22	El arte de las portadas de discos (4ª parte)
28	Las patas de la mesa: historieta uruguaya contemporánea

Uruguay / Año 7 / N° 37
Octubre 2015

Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

STAFF / Colaboran en este número

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.

Horacio Mantero (Montevideo, 1990). Técnico en comunicación (2010), especificación radio. Actualmente estudiante de filosofía en la Facultad de Humanidades. Contacto electrónico: manterohoracio@gmail.com

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: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez* (2007). Figura en la selección *100 Contemporary Artists* (Petru Russu & Umberto Eco). En 2011 recibe el Premio Figari. Escribe para *El País Cultural* y *Tiempo de Crítica*.

Rodolfo Santullo (México D. F., 1979) Periodista, escritor, guionista y editor de historietas al frente del Grupo Belerofonte. Autoeditor desde 1999, con Montevideo Ciudad Gris. Integró la revista "Quimera" en 2003 y desde 2005 publica al frente de GB. Uno de los referentes actuales más importantes, de este género, en Uruguay. Como guionista publicó numerosas obras, entre ellas, junto a Matías Bergara, sobre "Los últimos días del Graf Spee".

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. 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, MNAV, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, 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.

Si sos un **creador visual** tenés derecho sobre tus obras.

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

 **AGADU**

Asociación General de Autores del Uruguay

Canelones 1122, CP 11100 – Tel. 2900 31 88 agadu@agadu.org – www.agadu.org



FOTO: RODRIGO LÓPEZ

JOSÉ JIMÉNEZ:

El arte se hace **para** la gente

José Jiménez (Madrid, 1951), es doctor en Filosofía, y desde 1975 es profesor de la Universidad Autónoma de Madrid. En 1983 obtuvo la plaza de catedrático de Estética y Teoría de las Artes de dicha universidad; cargo que ostenta actualmente. Fue director del Instituto Cervantes de París desde octubre de 2004 hasta julio del 2007, luego dejó ese puesto cuando fue nombrado Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales de su país. En 2011, el gobierno de Francia lo nombró “Chevalier de L’Ordre des Arts et des Lettres”, en reconocimiento a su trabajo. Recientemente visitó nuestro país, oficiando de curador de la muestra de Ignacio Iturria, titulada “Pintar es soñar”, en el Museo Nacional de Artes Visuales. El momento fue oportuno para ir al encuentro de este prestigioso teórico, firme defensor de la responsabilidad que tienen los gobiernos en el desarrollo de la educación y la cultura.

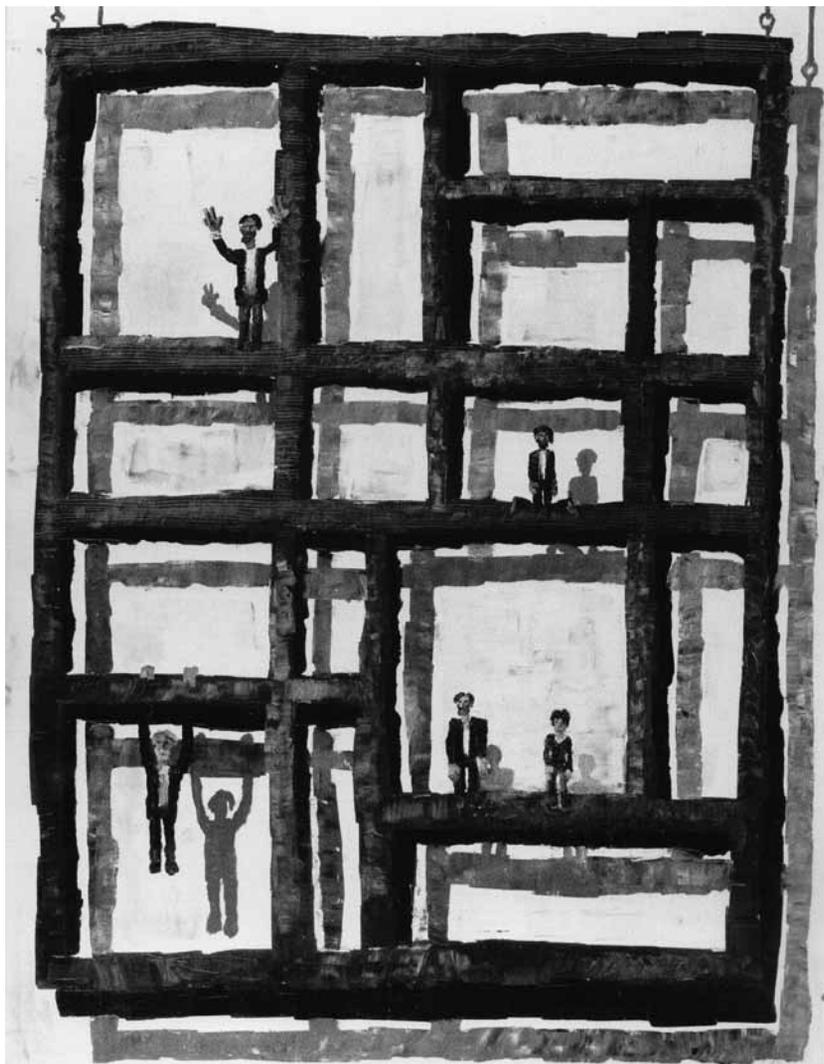
GERARDO MANTERO

Usted afirma que vivimos en la cultura de la imagen; en un mundo en el cual nuestra experiencia de “las cosas” se funde y se superpone a las imágenes tecnológicas de esas mismas “cosas”. Plantea que ese es un punto de partida para cualquier teoría del arte actual. ¿Podría desarrollar un poco ese tema?

Sí. Durante siglos la representación visual estaba basada fundamentalmente por la relación entre habilidad manual y densidad

conceptual y mental. No es que simplemente los dibujantes, escultores, pintores, tuvieran buenas manos, sino que esas buenas manos iban unidas a la capacidad mental de profundizar en la visión de las cosas. Pero eso cambia de un modo muy profundo cuando en los años 30 y 40 del siglo XIX se produce la invención de la fotografía. A partir de ese momento, lo que era un proceso exclusivamente mental se convierte en un proceso que puede ser llevado

a cabo por una máquina que homogeneiza la posibilidad de producir imágenes. Desde este punto de vista, el arte, como había sido entendido durante siglos (sobre todo en la cultura europea, a partir del Renacimiento y hasta el siglo XIX), experimenta un profundo desplazamiento. Justo en ese proceso, en la medida en que avanza el siglo XIX, ya en su segunda mitad, comienzan a aparecer tres grandes vías de experiencia estética que no son específicamente artísticas: básicamente



Ignacio Iturria, Torres García, 1998.
Óleo sobre lienzo. 190 x 150 cm.

el diseño, en todas sus manifestaciones, la publicidad y los medios de comunicación. ¿Qué ocurre? En todos esos ámbitos se producen también imágenes y representaciones visuales. Además, según avanza el proceso de la función tecnológica de imágenes, se pueden crear soportes multimedia que conjugan sonido, escritura y representación visual. La gran diferencia será que mientras el trabajo de los artistas durante siglos daba como resultado imágenes que no perseguían una finalidad práctica, pragmática, estas otras tres grandes vías de “experiencia estética no artística” tienen siempre finalidad. El diseño busca una buena forma para objetos, elementos que tienen que funcionar adecuadamente. En el caso de la publicidad se trata también de un buen diseño que transmite información acerca de determinados productos, pero a la vez está buscando la incentiva-ción del consumo. En el caso de los medios de comunicación es necesario también un buen diseño, una buena elaboración formal estructural para transmitir adecuadamente la información, a la vez que se intenta crear acuerdo, generar consenso con pautas ideo-

lógicas que son las que transmiten los distintos medios. ¿Qué ocurre en la actualidad? Que todo se ha transferido, con las redes digitales, a un universo que lo sintetiza. En las redes digitales hay a la vez diseño, publicidad y comunicación, entonces ¿dónde se sitúa el arte en estos momentos? Desde mi punto de vista el arte también vive de esa dimensión multimedia. Hoy día los artistas pueden utilizar procedimientos básicamente mentales y manuales, tal es el caso de Ignacio Iturria, pero también pueden expresarse a través de la fotografía, el video, el cine, etcétera. La gran diferencia es la finalidad. Mientras que en las otras vías que he mencionado hay finalidad práctica, en el caso de la producción artística no existe esa finalidad práctica material. Lo que se busca es producir imágenes, representaciones, universos literarios, universos de sonidos, que cuestionan la realidad.

En este mundo donde predomina la incertidumbre, se podría decir que existen dos factores que pautan la contemporaneidad; la vertiginosa innovación tecno-

lógica, y la preponderancia de la lógica del mercado. El arte no escapa a un sistema de consumo que paradójicamente queda restringido a un círculo de entendidos y a la especulación financiera. Por otro lado, a partir de la circulación de los bienes culturales en las redes, se forma un público que reclama un acceso irrestricto a las manifestaciones artísticas ¿Cómo ve esa paradoja?

Empezando por lo primero que usted plantea, que es muy interesante: es inevitable, en una sociedad en la que la ley del mercado está extendida por todos los ámbitos, que el arte se vea sometido a esta presión. Es inevitable y es una cuestión de la que he hablado y he debatido en distintas ocasiones: que la obra de arte se venda y sea sometida a pautas mercantiles no significa necesariamente que se produzca arte para vender. Son cosas diferentes. Hay algunos casos de producción artística, que obviamente, por el carácter de las personas que la llevan adelante, que sí tienen esas connotaciones, pero eso nos permite distinguir también entre el arte auténtico y arte

El museo tiene una misión transversal: por un lado conservar, guardar y valorar patrimonio que tiene ya una duración de carácter histórico, y por otro abrirse para servir de plataforma de conocimiento y placer para los públicos que van allí.

sumiso, el arte subordinado a las leyes del mercado y a las leyes de consumo. Yo creo que desde el punto de vista del análisis esta distinción es muy importante. A la vez de lo que planteaba usted de la demanda del público de un acceso irrestricto a la experiencia artística, es una demanda de democracia plenamente justificada y a veces no hay lógica en decir "esto es arte porque está en un museo". Si está en un museo usted tiene que poder decir "por qué está ahí", "qué hace valorar a esa obra como para decidir que ingrese a esa institución pública". El museo se crea, justamente en un proceso de reforma democrática, iniciada con la Revolución. El primer museo, el museo del Louvre, se inaugura en 1793. Es a partir de ese momento (y consolidándose en los siglos XIX, XX y la actualidad), que el arte se convierte en un patrimonio cultural. Por lo tanto, eso implica la necesidad de abrir el acceso de los ciudadanos al conocimiento y al disfrute del arte. También desde este punto de vista para mí es muy importante: insisto mucho en mi metodología de trabajo, de que el trabajo de presentación y de transmisión de las obras de arte se hace para la gente, para los públicos en su pluralidad y nunca únicamente para expertos, élites concretas, circuitos digamos de adquisición, que tengan que ver con el dinero, coleccionistas que no digo no sean importantes o que pueden llegar a dinamizar el trabajo de los artistas. Pero cuando yo pienso cómo hago una exposición, estoy pensando en el público plural, en los ciudadanos, y en facilitar criterios completamente abiertos, criterios de apertura, no autoritarios. No decir "hay que ir por acá", sino brindar claves para que cada uno pueda construir su propia visión.

Es a partir del siglo XVIII que existe la crítica, y que de alguna manera ordenaba y jerarquizaba la obra de arte. También influía sobre el posible gusto de un público, más allá de las disquisiciones que se puedan hacer al respecto. En estos momentos asistimos a una retirada de la crítica. Al menos en nuestro país esto está pasando.

En general.

Y esta situación en el campo del arte da como consecuencia el abandono del espíritu crítico, por una difusión light. Lo que

sí existe es lo que en la teoría de la comunicación llama los persuasores ocultos, instancias que de un modo inadvertido actúan como un poder autoritario, siendo este uno de los factores que explica el escenario actual.

Yo creo que es muy importante, enlazando con lo que hablábamos anteriormente, que la educación y la cultura son fundamentales en el desarrollo de la libertad del ciudadano. Facilitar el acceso a la educación y a la cultura en todos sus planos debe ser un objetivo prioritario. Desde este punto de vista hay un gran problema: es una transformación estructural, en profundidad de todo el sistema de comunicación. La irrupción de Internet y los soportes digitales que permiten las redes, hacen que el soporte de la prensa escrita, que ha sido fundamental durante al menos dos siglos completos, ahora esté sometida a una presión externa muy fuerte. Ante eso, desde la prensa escrita se ha producido una curiosa reacción para intentar emular, de alguna forma, la rapidez con que actúan los medios y soportes digitales. Yo creo que es un error, porque esa rapidez es consustanciada al soporte digital, mientras que el medio impreso lo que da es la posibilidad de profundizar, de analizar, de ir más al fondo de las cuestiones. Lamentablemente, sin embargo, en todos los medios impresos de comunicación, periódicos, revistas, la pauta general es que se va perdiendo. Hay excepciones obviamente, pero la pauta genera es que se va perdiendo el espacio para la inflexión crítica, para el análisis, para la pormenorización.

Otro aspecto relevante en el mundo del arte es la proliferación de ferias y bienales, lo cual hace que se redimensione la función del museo. Usted es muy crítico en cuanto a la puesta en segundo orden de la labor educativa en lo que correspon-

de a la gestión museística. Muchas veces socavada por una burocracia que solo piensa en sí misma. ¿Cuál sería la función que cumplen los museos actualmente?

Para mí el museo es una institución fundamental en el proceso de transmitir educación, cultura y placer. No es un lugar donde se venga a estudiar con el esfuerzo que lo hacemos cuando nos estamos formando, cuando estamos aprendiendo una disciplina concreta. Desde ese punto de vista, la comparación con ferias o bienales es que las ferias están destinadas a la circulación mercantil del arte y esto hace que tengan una finalidad práctica muy concreta. Las bienales tienen una intención de síntesis, aunque no siempre alcanzan con éxito esta pretensión. Acabo de ver la Bial de Venecia, y me parece que en esta instancia se reflejan muy bien muchos de estos problemas. ¿Qué serían las bienales entonces? Yo creo que cuando están bien hechas tienen el valor de captar síntomas, captar elementos que están surgiendo y que están interviniendo en la escena del arte. ¿Y qué sería el museo? El museo tiene una misión transversal: por un lado conservar, guardar y valorar patrimonio que tiene ya una duración de carácter histórico, y por otro abrirse para servir de plataforma de conocimiento y placer para los públicos que van allí. Desde luego que un departamento fundamental dentro de un museo **es el educativo** que se abre a los niños, que se abre a las familias, que se abre para los distintos grupos que caracterizan a nuestras ciudades actuales, con sociedades complejas. No se habla lo mismo en un barrio que en otro barrio. Todo eso es una vía para transmitir valores culturales a nuestros hijos y a los que vengan después, pero a la vez tiene que ser una institución muy dinámica, muy abierta como para captar dónde está la sensibilidad de hoy, cómo es que hay que hablar a los públicos nuevos, cómo hay que hablarles a los jóvenes.

¿Cómo se ha dado su relacionamiento con el Uruguay, y con la obra de Iturría particularmente?

Yo vine por primera vez al Uruguay en 1997. Vi obra de Iturría ese año y me pareció muy interesante, y también pensé que podría ser interesante organizar una exposición. Hice los trámites, las gestiones oportunas



FOTO: RODRIGO LÓPEZ

en España y cuando tuve eso, ya en el año 1998, viajé para conocerle y para hablarle de la posibilidad de hacer una muestra en España, que efectivamente se realizó al año siguiente y se llamó *"La soledad del juego"* y se presentó en tres espacios. Primero en el Museo de Bellas Artes de Valencia, luego en la sede de la Fundación Telefónica en Madrid, y luego en otro espacio artístico en Alicante.

¿Tenía usted un conocimiento previo del proceso de las artes visuales en nuestro país?

Yo conozco bien los clásicos de la pintura uruguaya, empezando por Juan Manuel Blanes. Conozco y aprecio mucho también a Torres García y a Barradas y a partir de esos maestros, aunque después, he tomado conocimiento de otros artistas que también han despertado mucho mi interés, como Washington Barcala o Gonzalo Fonseca.

Barcala vivió en España.

Eso es. Incluso de los últimos artistas, como Marco Maggi, al que ya conocía. Una exposición que yo hice al respecto del arte latinoamericano se llamó *"Al final del eclipse"*, y aparte de tener obra de Iturria, también contaba con obra de otro artista muy joven en aquel momento (y ahora también sigue siendo joven), que es Brian Mackern, que

trabaja con soportes digitales. Creo que hay un gran dinamismo. Lo que conozco más, que es sobre literatura y artes plásticas, es maravilloso. Si uno piensa en Juan Carlos Onetti o en un Felisberto Hernández, que para mí es una gran referencia. Los juegos con la memoria de Felisberto son increíbles. Yo creo que eso se mantiene. Lo que percibo en los artistas más jóvenes que he podido ver, por ejemplo en mi visita al Espacio de Arte Contemporáneo, tiene un muy buen dinamismo y pienso que hay que ser optimistas.

Donald Kuspit decía que en las provincias, en lugares donde el gran mercado no tiene tanta incidencia, es donde se pueden rescatar los valores de las vanguardias, la búsqueda de la mirada crítica y ética de una arte sin condicionamientos.

A mí eso me parece un punto muy acertado. Primero que nada creo que es una misión pública, de los gobernantes la promoción de la educación y de la cultura. Entonces la idea de que es mejor no intervenir yo no la comparto. Es verdad que en el mundo anglosajón, Estados Unidos, Inglaterra, también en Oriente, en Japón e incluso ahora en China, todo discurre por canales privados. Sobre todo en el mundo anglosajón hay ahora otra tradición que es a las personas que acumulan beneficios le

reintegran a través de ellos los patrocinios y las donaciones. Mientras tanto, en América Latina y en Europa hay otra tradición, que yo prefiero, de que la educación y la cultura es responsabilidad pública.

En el texto curatorial de la muestra de Ignacio Iturria, próxima a inaugurarse en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, usted señala: "La pintura como construcción y exceso visual".

La construcción es muy importante porque todo gran pintor lo que marca es una estructura de su trabajo, de su representación, que delimita lo que ha hecho. Gracias a eso la pintura nos enseña a mirar. Nos enseña cómo ver cosas que si no nos quedan inadvertidas. Entonces yo creo que en ese punto es muy importante la tradición específicamente uruguaya. Hay un trasfondo en el trabajo de Iturria que nos remite bastante directamente al de Torres García. Hay dos cuadros. Uno lo tuve en la tapa del catálogo en mi exposición en España, *"Colgado en el alambre"*, pero ahora he descubierto otro, de otra época completamente diferente, que se llama simplemente *"Torres García"*. El entramado formal que hay en ambas piezas hace que a pesar de ser completamente diferentes se comuniquen. Ahora las he ubicado juntas para que eso se pueda

Insisto mucho en mi metodología de trabajo, la labor de presentación y de trasmisión de obras de arte se hace para la gente, para los públicos en su pluralidad y nunca únicamente para expertos, élites concretas, círculos de adquisición...

apreciar. Eso es la capacidad formal de estructurar. Luego está el exceso visual. Iturria lo pinta todo. Si te descuidas te pinta a ti mismo. Desde luego, cuando lo ves él está todo impregnado de pintura. Eso se plantea también en la obra. Es, por ejemplo, muy interesante ver cómo los ojos de los personajes salen continuamente de las cuencas en las que deberían estar instalados y se desplazan. O en otro sentido, utiliza el tubo de pintura, de óleo, y la pintura que sale directamente de ese tubo la convierte también en expresión artística. Eso él lo llama "pinturitis". De hecho todo lo que hay aquí, que sería una estantería que en cualquier otro lugar tendría cds, libros, fotografías, pues él lo pinta y lo recrea completamente. A mí eso me importa mucho porque implica algo que a veces no se piensa suficientemente: la pintura también ha cambiado. En la época de la expansión de la imagen, no se puede pintar hoy como pintaba Velázquez porque el contexto es otro. Por eso es que es muy importante ver en Iturria cómo esa expansión de la pintura genera una diseminación, un salir para pintar fuera de lo que sería el marco que delimita.

España y toda Europa están pasando por un momento crítico, con algunos indicios de superación y otros flancos que se abren, como lo de Grecia.

Muy difícil, sí. Vamos a ver. Yo creo que desde el punto de vista de la producción económica, la situación en particular financiera de España y otros países de Europa, se puede decir que tiende a mejorar. Desde un punto de vista social eso es más difícil. Yo creo que ha sido muy interesante lo que ha ocurrido en Grecia, y cómo la demanda del gobierno griego de que

sean los propios ciudadanos los que decidan, muestra que llevamos ya un proceso de bastantes años donde las decisiones se han tomado por núcleos muy restringidos de poder, que lo que favorecían era el proceso de beneficios del capital financiero. Hemos entrado en una situación nueva en Europa porque hay una conciencia creciente entre los ciudadanos de que no se puede aceptar una usurpación de la capacidad de decisión, especialmente cuando la situación hace que mucha gente viva con extraordinaria dificultad porque los salarios no alcanzan. Se han perdido las prestaciones sociales, el apoyo a la educación y a la cultura ha bajado extraordinariamente y eso no puede ser.

¿Cómo repercutió concretamente la crisis de España en el mundo del arte? ¿Existe una interpretación de la crisis que se vea reflejada en lo artístico, más allá de los problemas que se crean, referentes a los recursos que se necesitan para mantener a la actividad cultural?

En España, en concreto, ha sido durísimo, porque vamos, yo creo que se puede decir que el gobierno actual ha ejercido prácticamente una agresión hacia el arte, hacia la educación y hacia la cultura públicas. En

el caso del trabajo de los artistas, donde no existen unos ingresos regulares, someter el comercio del arte a un impuesto de un veintiuno por ciento sobre cualquier venta es terrible. A la vez lo que ha habido es un recorte extraordinariamente fuerte en los presupuestos destinados a las áreas de educación y cultura generando una situación prácticamente de bloqueo. Es una situación muy crítica y lo que pienso y lo he hablado con muchos artistas, escritores y pensadores amigos es que, a pesar de todo no nos moverán y seguiremos avanzando, pero las condiciones son muy duras.

Ahora la respuesta formal en el arte o en la literatura es más difusa: se transmite el rechazo a lo que está pasando pero de un modo no tan directo y evidente en la obra. De todos modos yo creo que eso precisa tiempo para ser digerido. Que poco a poco irá saliendo. La situación que vive la gente común es tremenda, hay personas a las que las desahucian. Hay personas que no tienen capacidad para llegar a final de mes con los salarios tan reducidos. Existe en estos momentos casi cinco millones de desocupados. España (y no se si también Portugal) debe ser el país, después de Grecia, con mayor nivel de paro de toda Europa. Sin embargo, los políticos del Partido Popular dicen que las cosas ahora van bien, pero claro, van bien para los poderes de los bancos, los poderes financieros, las grandes fortunas. A la larga, la idea es si unos se hacen muy ricos los más pobres a la larga se benefician, pero eso no debería ser así.

¿La aparición del colectivo "Podemos" es esperanzadora?

Yo creo que abre una situación nueva, desde luego. Para mí es muy positivo. ☺

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



"Dismaland", de Banksy (2015).

Arte aurático y Post aurático en la actualidad

El arte urbano y el arte conceptual se presentan en la actualidad como tendencias artísticas que ganan cada vez más terreno. Tomando como eje el ensayo del filósofo alemán Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, y extrayendo de este conceptos claves (como arte aurático y pos aurático, y el espíritu de conciliar al arte con lo político) propongo una recontextualización y un cotejo interpelante, con las expresiones artísticas mencionadas al principio.

HORACIO MANTERO

Breve historia de la recepción estética antes de la época de la reproductividad técnica.

Hasta antes del siglo XVII, en el período donde el arte era heterónimo, la recepción de las obras estaba pautada por la imposición de un determinado efecto que el agente subordinante dictaminaba. Estos agentes, que de forma concomitante o a través de una especie de encargo, domi-

naban la práctica artística eran, principalmente, de índole religioso o político. Por ejemplo, según la interpretación de Aristóteles en la *Poética*, el efecto que buscaba la tragedia (máxima expresión artística del siglo v a. c en Grecia) era la catarsis que a su vez traía consigo fines edificantes para los ciudadanos.

A partir del siglo XVIII el arte pasa de ser heterónimo a autónomo. Conformado

como un mundo propio, se erige como tal, provocando en el espectador una actitud contemplativa y de veneración. Respecto a este punto, es esclarecedora la propuesta estética planteada por Schopenhauer quien sostenía que una de las formas de suspender la incesante y agotadora presencia de la voluntad, fundamento de la realidad y dominadora de los seres, era adentrándose en el anestésico mundo

de la obra, que (haciendo de la voluntad un espectáculo) nos incita a contemplarla y por ende, al objetivarla, desprendernos de ella. En este caso el arte también cumple un determinado papel sobre el espectador: en contraste con la tragedia, que se vale de la catarsis para "purgar" el alma ciudadana; en el arte autónomo la purificación es más cercana a lo existencial. Ambas épocas de la recepción estética, pese a las diferencias que presentan entre sí, están enmarcadas por la misma actitud por parte del espectador. A saber, la pasividad. En la primera, a través del arte, el individuo logrará alcanzar el fin determinado por el agente social que apadrina a la misma; en la segunda, contemplativamente, "se olvida de sí mismo y desaparece en la obra".

A estas etapas del arte, en *La obra de arte y la reproductibilidad técnica*, Benjamin les da una lectura inusitada hasta el momento. Insuflado por un fuerte componente

político, que el autor pregona como indispensable dentro de la práctica artística, este ensayo marcó un mojón importante en el derrotero teórico sobre estética del siglo XX y lo que va del XXI.

Modelo aurático

Esta forma de entender el arte sitúa al espectador en una posición neutra con respecto a la obra, en vez de apropiarse de ella se deja subsumir por ella. Esta actitud se debe a todo lo que connota y envuelve a la obra de arte entendida en términos tradicionales. Está fija su presencia en base a la idea de un original. La importancia de la obra artística radica en su valor de autenticidad, y es a ella, y a su valor de unicidad que porta en sí misma, a quien el espectador le rinde culto. Cada reproducción de la misma, que se intente hacer y/o se logre, tenderá a violar, a profanar, en tanto significará una pérdida con respecto al valor sagrado del original, su verdadera

esencia. A partir de esta "aparición única" es que la obra se rodea de un nimbo, constituido por un entramado que tiene que ver con la tradición y que, inevitablemente, se forja desde esa génesis que es la obra fundacional. La imagen a la que acude Benjamin para representar mejor esta idea es la de un "*aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar*". Está metáfora asemeja el talante cultural, religioso, sagrado, al arte. Y esto tiene como resultado un arte para pocos, para entendidos; quienes, de una manera u otra han accedido al lugar de privilegio y exclusividad que se requiere para estar en contacto, no con la obra, sino, al menos, con el "aura" de la misma. La recepción estética que corresponde a este modo de entender el arte (como no podía ser de otra manera, dada su fuerte afinidad idiosincrática con el culto religioso) es parsimoniosa, introspectiva, duradera y meditada.



"Dismaland", de Banksy (2015). Su más reciente crítica corrosiva a la cultura de masas, en formato "parque de diversiones."



Walter Benjamin. Fotografía s/d.

Modelo post aurático

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX (el texto de Benjamin fue escrito en 1936), este modelo, según el filósofo, se irá resquebrajando gracias a la potencia de la reproducción técnica, impulsada, principalmente, por la fotografía y la cinematografía. Estas nuevas expresiones estéticas se alejan de la idea de un original, y su existencia está destinada a una infinidad de copias que dismantelan, al ensombrecer su presencia, cualquier indicio de unicidad. Las consecuencias son de tal magnitud que dan paso a un nuevo modelo: el modelo "post aurático". No existe el original, no hay valor de autenticidad, se pierde la relacionada tradición: todo este halo que envolvía al arte, el "aura", se tritura. Se pasa de una concepción de unicidad a una concepción de pluralidad, como resultado de que ahora el arte se reproduce.

Diseminada, abigarrada, fuera de las órbitas de la tradición, la obra se vuelca al gran público. Deja de ser para pocos, convirtiéndose, finalmente, en arte de masas. El valor de culto, que predominaba en la anterior, se profana y sustituye por el valor exhibitivo. *"Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos la posibilidad de ser exhibidos"*.

Este nuevo fenómeno traerá cambios en la receptividad: de aquella distante, urdida por lo sagrado, se pasa a una cercana, de mayor proximidad con respecto a la obra, y por tanto, con más involucramiento. En este caso, a través de la reproducción y la

simultánea presencia de quien la ausculte, la obra sufre una permanente actualización que dinamita la sofocante atmósfera de enclausamiento que propiciaba la era anterior. Apoyado en la masa, o posicionándose desde ella, Benjamin sostiene que la nueva sensibilidad y las nuevas conductas de la misma con respecto al arte, tienden a ir en una dirección distinta de la tradicional, de la auspiciada por el estadio aurático promovido por la burguesía. Contrariamente a esto esas conductas se despliegan en base a una mirada distraída, más ligera. El mayor responsable de esto es el cine.

"La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado."

El efecto del shock, tan vilipendiado en el modelo aurático tiene, según Benjamin, su primer empuje en el dadaísmo, pero se reafirma y empodera, derribando viejos tabúes del gran público gracias al cine. Se da, de esta manera, una forma de relacionarse al arte por parte de las masas que Benjamin denomina sucintamente como *"examinadora y distraída"*. Se va dejando de lado, cada vez más, una actitud de contemplación, por otra que es dominada por la experiencia.

Arte callejero

El arte en la calle, a diferencia del arte institucional (o más precisamente, el que se encuentra al resguardo de cuatro paredes dentro de museos, galerías, salas, salones, etc.), se caracteriza por concitar

la atención del público sin una previa convocación. El encuentro (la mayoría de las veces, salvo ocasiones donde sí se fije con antelación una fecha y lugar) se da casualmente, de forma espontánea. Es más, se podría decir que no se trata tanto de un público en el sentido habitual del término (auditorio, espectadores), sino más bien de viandantes que, como tales, transitan la ciudad, generalmente con poco tiempo a un tranco apresurado, meditados a propósito del trabajo al cual raudos deben acudir, o al salir de éste, con la mente puesta en la familia, etc. La ciudad, la urbanidad, para quienes viven en ella, y más especialmente para quienes están unidos a ella a través de un lazo de trillo cotidiano, supone una pérdida estética contemplativa de la misma (mirada paisajista), sustituida por una ojeada convulsa, casi parpadeante, al ritmo estridente de las actuales capitales. Es bajo esta actitud que se manifiesta el arte callejero. Los graffitis estampados en paredes pueden llegar a tener la misma fuerza o convocar la misma atención que un árbol cualquiera o la parada de ómnibus en la cual, diariamente, a la misma hora, nos apersonamos en espera del transporte que dé inicio a la jornada; o bien puede, también y por el contrario, despabilarnos, adentrándonos en un mundo paralelo (de ensueño), o concomitante; dada su potencia de actualidad, de su fragor político, al mundo de todos los días.

En este caso la similitud con el texto de Benjamin se vuelve especialmente puntillosa en el apartado correspondiente

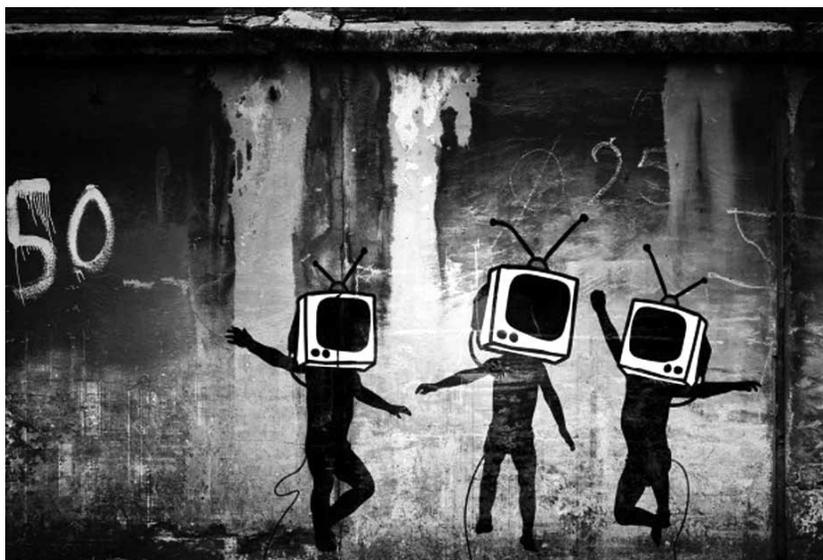


Escena de la película *La Gran Belleza*, donde se parodia una performance de arte contemporáneo.

a la arquitectura, que dicho sea de paso es el arte callejero (tal vez, arte a secas) el más añejo de todos los existentes, por más que nunca se lo tome como tal. Allí el pensador sostiene que la arquitectura *“es el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo”*. Y más adelante, *“...la recepción visual (en lo que refiere a la arquitectura)... tiene lugar mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada.”*

Dada esta sumaria perspectiva del arte callejero se puede afirmar que la recepción estética del mismo está mucho más lindante a una postura post aurática que a una aurática. Desde un punto de vista valorativo que reniegue de los aspectos clausurantes y de culto que posee el arte aurático y que celebre los aspectos democráticos, de accesibilidad y de apropiación por parte del ciudadano de la obra de arte que se da en el modelo post aurático; me veo tentado a decir que el arte callejero es un terreno fértil para, al menos, insinuar una aptitud del arte politizada con ambiciones emancipadoras, como las que veía Benjamin en el cine y la fotografía; más aun si se compara con el arte contemporáneo (en parte coetáneo del callejero) y la parafernalia institucionalista que lo prohija.

No hay en el caso del arte callejero una imposición desde arriba que proclame la indiscutible presencia de una obra de arte. Sí puede correr el riesgo que se dé una “imposición” horizontal, posmoderna, producto de un acuerdo tá-



Obra del artista Banksy en algún suburbio de Londres.



Thierry Noir , primer artista que pintó clandestinamente, sobre el muro de Berlín, en el año 1984.



El Muro de Berlín en la actualidad.

cito acrítico, que designe arte a todo aquello que, sin más, se proclame como tal. Creo que sería igual de desfavorable para una mirada que pretenda del arte un espíritu politizado, el que sea impuesto por un decreto autoritario o que, prescindiendo de cualquier tipo de jerarquía discriminatoria, racional, crítica, se arribe a un estadio donde se vea como éticamente aceptable que es infértil e innecesario discutir sobre su legitimidad.

Arte Conceptual (contemporáneo)- Arte institucionalista

Situando el análisis en la irrupción del mingitorio de Duchamp en la escena artística de los comienzos del siglo XX, inaugurando (intencionalmente o no) un profundo cuestionamiento acerca de lo que puede ser considerado arte, pasando por el arte pop, y finalmente llegando a lo que se puede llamar arte conceptual o contemporáneo (desde fines de los 60, aproximadamente, hasta la actualidad), la teoría institucionalista de Dickie plantea que la determinación de lo que es arte y no, se da en el marco de un acto decisional por parte de los integrantes de quienes conforman el mundo del arte (la institución). La decisión no radica en un sesudo escudriñamiento en torno a la historia del arte, o de lo que del arte se pretende esperar, o en un símil de (convencional) definición del arte, razones en contra o a favor del artefacto que eventualmente se esté candidateando, sino que, contrariamente, esta mediación (análisis, exégesis, razones, posicionamientos políticos) entre el artefacto y el especialista se diluye, y en su lugar se

presenta el peso de la decisión (gestual), sin atenuantes, institucional. Es decir: "Esto es arte. Punto".

En este caso, se evade cualquier intención de plantear la problemática de la definibilidad del arte en términos clasificatorios o evaluativos esgrimiendo que en ambos casos es imposible llegar a buen puerto, o mejor dicho, que esos encares no son lo suficientemente seguros como para operar de asidero argumentativo. Esto tiene como desenlace una especie de estratagema de carácter performativo dictaminado por oráculos insensibles a cualquier discusión, que a través del señalamiento determinan lo que es y lo que no. Apoyando esto es común notar, siguiendo la lectura del filósofo Alejandro García (que se encuentra citado en el libro de Inés Moreno, *La justificación del valor Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*), una determinada jerga que acompaña a los artistas que concurren a las bienales, donde todos ellos tienen un juicio "interesante" de la obra del otro, sin detenerse a analizar verdaderamente la obra, sin involucrarse en ella. Se podría pensar que en el arte contemporáneo (entendido desde esta sesgada mirada, crítica hacia el institucionalismo) la relación de la obra de arte con el espectador está atravesada, nuevamente, por un aura: por lo peor de ella.

Al igual que en el modelo aurático tradicional, en las esferas del arte contemporáneo la actitud del espectador también es pasiva: no logra apropiarse de la obra sino que se aproxima a ella mediante un mandato estipulado por determinados (pocos) agentes, que en este caso, y empeorando

el panorama, a diferencia de la época que hace referencia Benjamin, no se puede notar con claridad el por qué de eso que se impone se dice arte. Abundan los ejemplos al respecto: un perro hambriento postrado en un rincón de un museo, una cama sin ninguna diferencia de cualquier otra cama, infinidad de personas que deambulan sus cuerpos desnudos sin más, etc. Se trata de un circuito hermético, esotérico, onanista, con una determinada jerga; todo muy distante de poder ser clasificado como un arte que tenga alguna finalidad política (si es que nos atenemos a una versión minimalista de la misma) y que la interprete a través de un lenguaje público, con una finalidad comprometida con la organización de la vida en sociedad. Es decir, abierta al diálogo, a poder argumentar y contra argumentar.

El mundo del arte contemporáneo y el arte cargadamente aurático en general, es comparable a la visión que tiene Aldo Mazzuchelli sobre cómo se constituye un ritmo. En su ensayo *El ritmo como auto-referencia icónica*, sostiene que el ritmo "es la forma de escapar de la náusea de la infinita referencialidad". Lo icónico para poder obtener su carácter referencial debe poder, a través de una semejanza, distanciarse del objeto al cual hace referencia. Esto es habitual en nosotros ya que no percibimos en pureza la realidad sino que siempre está mediada por un lenguaje o interpretación. A pesar de esto, la constitución misma del ritmo podría obturar este mecanismo: "Dentro de los ciclos del ritmo, los íconos pierden su apertura. Son como elementos químicos que se vuelven incapaces de formar nuevas combinaciones. Más



VII edición de FACBA, la exposición de arte contemporáneo que se realiza en la Facultad de Bellas Artes "Alonso Cano" de Granada.

precisamente, pueden combinarse una y otra vez, pero solo del mismo modo y con la misma contraparte. Independientemente de cuán complejo sea un ritmo, es una entidad cerrada, la cual domestica sus iconos y los fuerza a referir hacia atrás, de nuevo a sí mismos. El ritmo es autoreferencia icónica". No se desprende de esto que el arte callejero esté inmune a todo sesgo aurático (es común notar entre determinados estilos de graffitis, dentro de la cultura del hip-hop, la firma del artista o del colectivo, como emblema de sentido de pertenencia) o que, definitivamente, se trate de el arte politizado por excelencia (más allá de la impronta de contingencia situacional con respecto a un determinado lugar físico

de la ciudad en el que pueda estar cundiendo una particular problemática política, el caso del artista Banksy es muy ilustrativo al respecto), que llevará a una posible emancipación del sujeto o (aproximándonos más a la propuesta del filósofo) de la masa. Pero creo que sí es reconocible en este arte-dada las características de las modalidades de su producción y recepción anteriormente mencionadas- una apertura mayor y, especialmente, un vínculo que, de poder darse con inteligencia, con una ciudadanía comprometida, y con sensibilidad artística, pueda potenciar el lazo arte-política. El que -no está de más recordarlo- motivó a Benjamin a escribir "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica".

Bibliografía:

- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* México D.F.: Editorial Itaca.
- Bozal V. (1999) *Historia de las ideas estéticas y la teorías artísticas contemporáneas, volumen 2* Madrid: La balsa de la meduza.
- Larroca O.(2013) ...*Luego existen, trece intelectuales uruguayos de hoy* Montevideo: Organización Cultural Cisplatina.
- Moreno, I. (2013) *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo* Montevideo: Departamento de Publicaciones, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

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**

ENTREVISTA >

PABLO **CONDE**

“**Pretendo** que haya
una **percepción física**”

La obra de Pablo Conde (Montevideo, 1960) apela a resignificar elementos del paisaje urbano tales como baldosas de aceras, la puerta de la Ciudadela, huellas humanas, el amarronado río como mar; o deportes como el fútbol, internándose de esta manera en el resbaladizo tema de la identidad. En sus instalaciones emprende la investigación desde lo formal para dejarnos imágenes de una sobria poética que remite al inconsciente colectivo y que permiten una multiplicidad de lecturas que redimensionan nuestro entorno físico.

GERARDO MANTERO

Estudiaste fotografía, cursaste la ENBA, también asististe al taller de Ernesto Aroztegui...

...Eso fue dentro de Bellas Artes.

¿Cómo se fue dando ese periplo y hasta dónde influyeron esas experiencias en la construcción de tu lenguaje actual?

Bueno, yo empecé en el Fotoclub en el año 1984, pero en ese momento no tenía una intención expresiva. Me había comprado una cámara y sacaba fotos y se me ocurrió que podía ser buena idea aprender a sacarlas bien. Al entrar al Fotoclub es que me encuentro con una orientación hacia la expresión y empecé a entrar en el ambiente, a comprender un poco de que se trataba construir una imagen. Más o menos al mismo tiempo termina la dictadura y reabre Bellas Artes y yo, que para ese momento empezaba a tener más interés, me voy a Bellas Artes al otro año. Hice toda la Escuela y cuando llegué a la instancia de elegir taller había que hacer una rotación: como no habían estado funcionando los tenías que conocer de alguna manera y bueno, después de ver uno y otro, el día que lo vi a Aroztegui me di cuenta que era con él la cosa. Para mí es el maestro que me cambió la cabeza. Me cambió la forma de ver el arte, la vida. Ahí entendí de qué se trataba esto.

¿Cómo influyó su condición de maestro de la técnica del tapiz?

Él no quería a nadie que tejiera dentro del taller. Había varias señoras que llegaban con esa idea y él las despachaba con un: "Si querés te paso ejercicios, pero eso hacelo en tu casa". El quería dirigir el proceso creativo de los que estaban ahí hacia donde cada uno lo pudiera sacar. A partir de lo que vos planteabas trabajaba contigo. Había pasado muchos años de su vida tenien-

do un taller con señoras en telar y ahora que tenía ese trabajo seguro, con un sueldo fijo, dijo: "Acá no, acá quiero otra cosa." La Escuela era un ámbito en el que predominaba toda una ideología muy marcada que venía de antes de la dictadura. No estaba, por ejemplo, bien visto que participaras en concursos, o galerías. Era muy hacia adentro la Escuela; y Aroztegui era todo al revés, todo para afuera. De ahí salió toda una camada de gente...

¿Cuál era la metodología?

Si vos no planteabas nada él hacía de cuenta que no estabas. Yo al principio sufría porque le decía: "¿Qué hago?" Y la respuesta era: "Y, hacé lo que quieras, cuando tengas algo para mostrarme llámame". Para peor, estás entre gente que ya hacía cosas...

Hasta que un día me largué a hacer cosas y en un momento se acerca y me marca "¿Ves esto, y esto acá? Puede haber algo ahí". Después tenía un día por semana, los jueves, en los que tenías que llegar en hora porque cerraba el salón y era "la clase del banquito", era como una especie de psicodrama en el que ponía un banco adelante de la clase y el tipo decía: "Vos, pasa adelante". Él ya había visto muchas cosas tuyas y entonces te empezaba como a hacer hablar, de lo que te pasaba, cosas de tu vida, las relacionaba con la obra... era bastante sufrido ese momento pero funcionaba.

¿Te acordás de cuáles fueron tus primeros planteos en esa época?

En aquel momento, como sabía que el trabajaba en textil y eso, y como yo ya tra-



"Los de Adentro y Los de Afuera". Puerta de La Ciudadela, Montevideo. 1998



"Las Huellas Siempre Están", Montevideo. 2003

bajaba en el puerto, traía cuerdas y unos pedazos de cosas para armar unas suertes de collages, unas cosas muy abstractas. Me acuerdo de que juntaba estopa, con la que se limpiaban los pinceles y armaba unas pelotas raras ahí con unas cuerdas. De a poco eso empezó a tener una forma interesante, pero rápidamente salté de eso. Como yo venía del Fotoclub y nunca había encontrado como un lenguaje, nunca había llegado a estar conforme con lo que pasaba con las imágenes y empecé a usar las fotos como herramientas para otras cosas. Ahí lo que me pasó es que un día, en ese juego con las cuerdas que hacía, hice una cuerda parada con un nudo, y fue la primera vez que presenté algo en un salón. Me empecé a dar cuenta que era interesante a ese fenómeno cotidiano darle un giro y jugar un poco a buscarle al material, un estado representativo que no pudiera ser. Hacer forzar a la materia a

que pareciera otra cosa. Me acuerdo que en ese momento había un concurso de la Fábrica de Alumino de ALCAN: ellos te daban el material para que vos hicieras algo. Yo seguía jugando para ese lado y agarré un montón de caños. Los até y los abollé para que parecieran que estaban todos apretados, pero precisaba una base que jugara con esa cosa de realismo. No quería usar un bloque de cemento sencillo. Y fue ahí que empecé a usar las fotos. Saqué una foto de baldosa de vereda, la pegué en un volumencito y esa fue la primera base de vereda. Le vi potencial y empecé a investigar por ahí. Fue una etapa que trabajé mucho haciendo pedazos de vereda con distintas cosas, hasta que un tiempo después llegué a la instalación.

Son recurrentes en tu obra la alusión de señas de la ciudad, las baldosas montevideanas, la Puerta de la Ciudadela,

las pelotas de fútbol. Hay como cierta apelación a la iconografía urbana. Una búsqueda posible de la identidad...

Un poco a partir del paisaje urbano, sí. Al investigar las veredas y empezar a mirar la ciudad desde otro lugar, como que me di cuenta que existía todo un espacio que hablaba de nosotros mismos y trabajé unos cuantos años por ese lado.

¿En tu caso que es lo que prima a la hora de crear: lo conceptual o la búsqueda formal?

En mí lo primero es la búsqueda formal, a partir de lo material. Con el tiempo el discurso ya se te va armando solo. O vos lo continuás hacia un lugar. Cuando pasan unos años es como que una cosa va junto con la otra, pero la parte del material a mí me interesa mucho y el concepto mismo parte frecuentemente de lo que pasa con el material, más allá de que las ideas se vayan acomodando ahí también.

¿Más allá de las instalaciones te planteás indagaciones en el plano?

La mayor parte de las veces me manejo en el ámbito de la instalación. Ahora más que nada estoy haciendo intervenciones directamente. Trabajo con el material en el lugar, como en el Subte con las baldosas del piso, o en el MNAV con el parquet.

¿Cómo lograste ese efecto?

Eso también lo trabajé a partir de fotos. Saqué fotos al piso original, eso se imprimió en sintra, que es un material que te permite cortar tablita por tablita y armar aquello que era como un rompecabezas gigante.

Tu modalidad de trabajo implica un esfuerzo físico importante.

La espalda la tengo rota hace años y las rodillas también. Mucho piso. Eso lo hice en dieciséis partes del tamaño de una placa de heartboard. Previamente tuve que modelar todas las ondas aquellas, para después ir

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

tiempost
postal | logística | distribución

pegando todas las tablitas. ...Cortando y pegando. Cuando lo llevé, además lo tuve que rearmar.

El ensamble es perfecto y esa sutileza es una parte importante de la obra.

Claro, porque en la placa esa dejaba las tablas que pasaban de una a otra para pegar, y así no se ve la unión.

¿Por qué las pelotas de fútbol?

Las pelotas de fútbol, porque sentía que ese fenómeno, que quedaba como si se hubiera dado una especie de estado líquido del piso, se tenía que conectar con un testigo nuestro. Para mí tenía que ver con una presencia que nos conectara con lo que pasa desde acá. Porque sino podía ser un fenómeno de cualquier lado y no era la idea. Yo tengo además toda una etapa de obras de fútbol.

¿Te definirías como un artista conceptual?

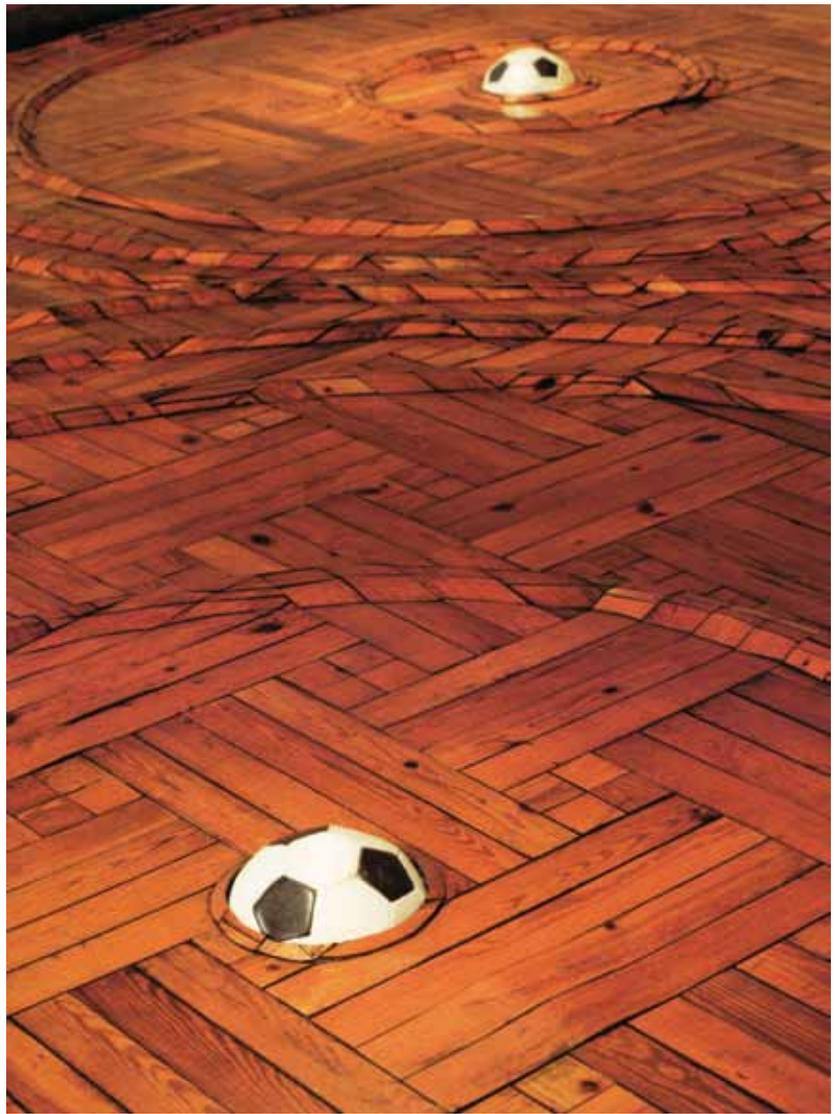
Yo creo que estoy en el filo. Diría que sí, pero a la vez en mi obra es muy importante la factura técnica. No es el caso de la obra conceptual donde al artista le importa la idea y solo le entra el que está medianamente informado al respecto. En mi caso pretendo que mi obra le rinda al que está informado y al que no, también. Mi intención, mi el esfuerzo va hacia detener tu atención por más que vayas pasando. Me pasa como espectador, que soy bastante distraído. Hoy por hoy estoy un poco más entrenado, pero mi intención pasa por llegar un poco más a ese público también.

Si miras hacia atrás pensando en la historia de la plástica nacional, o tal vez pensando en artistas que te hayan marcado, ¿qué zonas te interesan en la historia del arte visual?

No me identifico mucho con ninguno en particular. Hay cosas que obviamente me interesan más que otras, pero no te podría decir tal o cual.

¿Cómo ves la problemática del artista en esta sociedad? En este momento bastante conflictivo del universo y de la sociedad uruguaya.

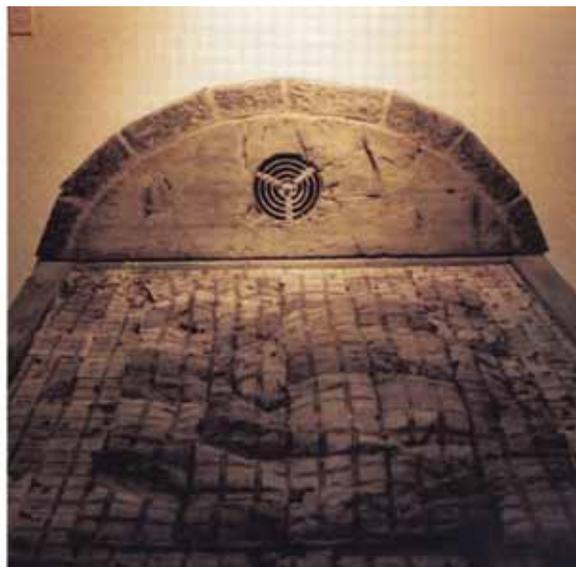
No; yo me preocupo de estar un poco al margen de las ondas y estéticas que empujan hacia un determinado lugar, como pasó acá durante un tiempo en el que parecía que todo debía ser conceptual, o todo había que justificarlo teóricamente. Yo trato de ser fiel con respecto a lo que me



Pablo Conde en el montaje de su muestra *Propagación*.



"Zona Urbana", Cabildo, Montevideo, 1995



"El Viaje", Paseo de La Matriz, Montevideo, 1999

pasa, mantener mi propia visión. Eso es más que nada lo que me preocupa, después, en particular, cosas con las que trabajo es el tema de la identidad. Tengo todo un sector de mi obra que está más dedicado al tema de la justicia y de los desaparecidos, que es algo que me toca personalmente. Pero después en la forma de decir o en la forma de mostrar, trato que sea mía. Cuando recién empecé me preocupaba un poco por saber lo que decían de mi obra. Hoy ni sé que escriben. Viene por ese lado. Yo pasé por un largo período de no poder

hacer nada, sobre todo un período que es el que te decía antes. Es difícil en esas circunstancias mantener el entusiasmo, especialmente cuando sentís que no tenés nada que ver con eso que se está haciendo. Te decís: "¿Dónde estoy acá?". Eso me llevó a alejarme un poco, a estar peleado; hasta que das toda la vuelta y te decís: "Pero si no hago esto lo paso mal."

El arte se hace por necesidad y por gusto. Claro. Entonces lo sigo haciendo a mi tren y trato de aprovechar eso.

¿Has tenido experiencias como expositor en el exterior del país?

Estuve en cuatro bienales. La primera fue en La Habana, después estuve en la primera Bienal del Mercosur, estuve en la Bienal de Lima y en la de Tijuana, México.

¿Fuiste a las cuatro?

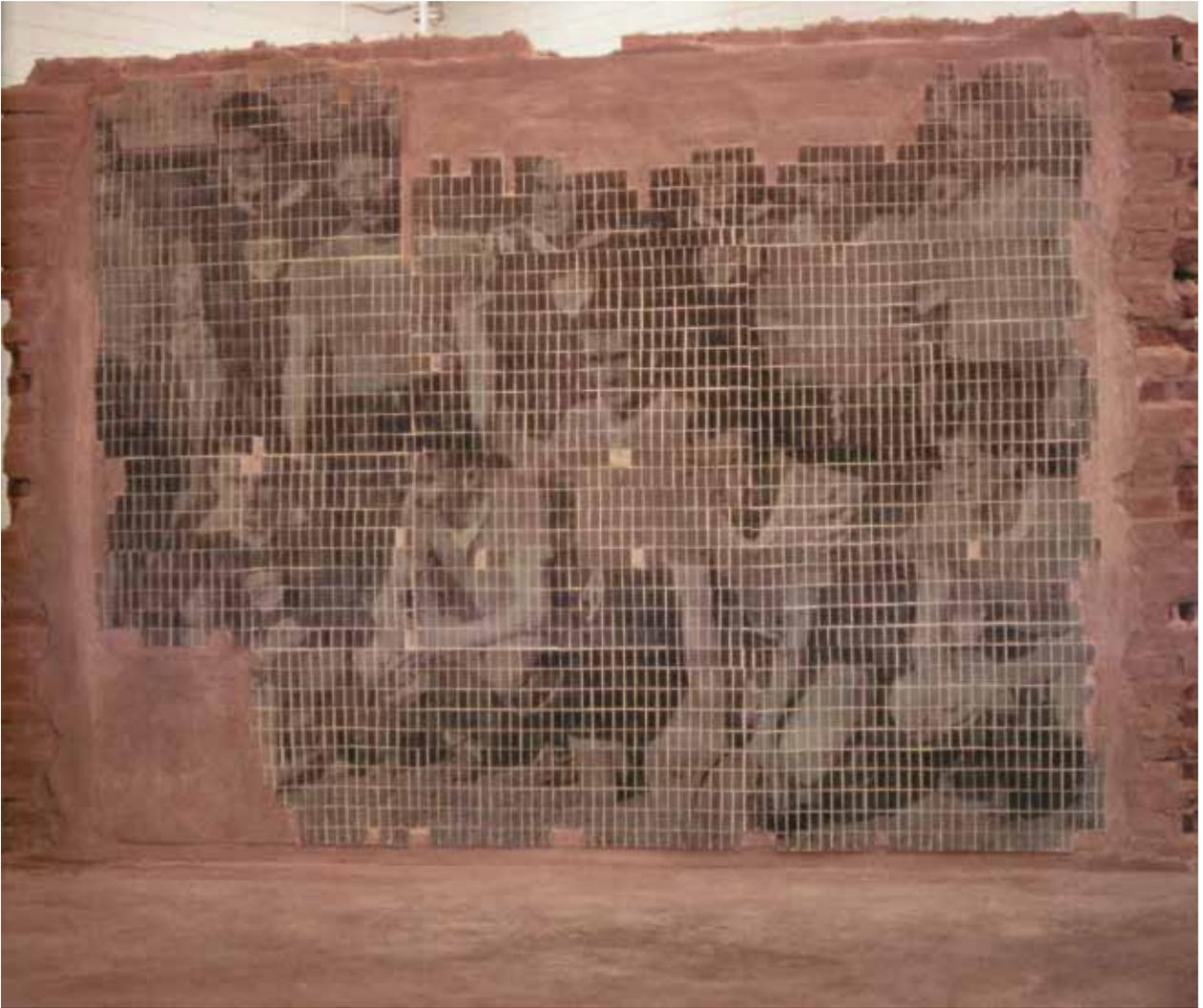
A la de Tijuana no.

¿Qué te dejó esa confrontación de tu obra con los demás?

Estuvieron bastante interesantes todas. Con mi obra me fue bastante bien en general. Yo sentí que un poco eran una amplificación casi de lo que pasa en cualquier lado. Siempre hay un núcleo de gente que elige, y en base a eso es lo que se puede llegar a ver, y hay siempre un gran porcentaje de esas visibilidades que uno personalmente se pregunta bajo qué criterio es que llegaron a estar ahí Pero bueno, a veces es la posibilidad de trabajar con un soporte que no es el que podrías tener acá. Según la Bienal, podés tener la posibilidad de proponer cosas más arriesgadas o más costosas.

Recuerdo la obra de Puerta de la Ciudadela tapiada...

Yo venía trabajando sobre aberturas tapiadas, ya tenía más de una obra con eso. Me acuerdo que un invierno, como en casi todos, apareció la noticia de alguien que se murió de frío. En este caso el tipo estaba durmiendo en el umbral de una casa tapiada, dejando en evidencia esa contradicción tan terrible de la ciudad. Eso me dio la idea



"1950" Bienal de Mercosur, Porto Alegre, 1997

para empezar a trabajar. Era el primer año del Día del Patrimonio e invitaban a artistas plásticos a trabajar en la calle. Yo ya tenía a la Puerta de la Ciudadela medio en la mira. Sumando además el significado actual de esa puerta que divide a la ciudad del poder financiero de la otra, y el significado histórico, que cuando funcionaba efectivamente como puerta se hablaba de los "de adentro" y los "de afuera". Y armé toda esa cosa que en realidad era falsa: no son bloques, es una mampara que tiene tallado el bloque de espuma plast, con arena y Pórtland. Fue increíble la reacción de la gente: estaba malísima. La rompieron.

Permite muchas lecturas: una puerta bloqueada (esa específicamente además) con su alusión histórica.

Lo hicimos una noche, creo que era un viernes. Entonces agarramos a la gente que salía de la Ciudad Vieja para los bailes, y nos venían a decir que hacíamos. Nosotros

diciendo: "Esto es una intervención, va a estar unos días y después la sacamos." Y todo el mundo respondía: "No, nosotros salimos siempre por acá y después entramos por acá". Mi respuesta fue: "Pero igual pueden pasar por acá al costado..." No, era por ahí o nada.

¿En qué estás trabajando ahora?

Ahora me invitaron a exponer en el EAC (donde era la cárcel de Miguelete), hice una intervención... ¿Viste el corredor que termina en el vidrio desde donde se ve la cárcel vieja? Ahí se ve lo que se llama el panóptico. Esto va a ser una intervención con video mapping. Una proyección donde el panóptico queda como si se hubiera inundado y vos verías (por una de las ventanas que queda abierta) como si el río estuviera afuera. Es compleja, es arriesgada porque nunca trabajé en esa técnica... Es una proyección que vos controlas exactamente hasta dónde llega, y el agua adentro

va a ser una animación. Buscando con quien hacerlo encontré un loco increíble que se recogió e investigó, y la verdad que estamos llegando a cosas interesantísimas. Me quedé pensando en la parte... algo que siempre tomo en cuenta. En mi obra, en general, cuando vos te encontrás con ella por un momento te parece real. El parqué, el bloque, la baldosa... pero enseguida que tomás contacto con el conjunto llegas a la conclusión de que no. Eso para mí es importante. Es algo como que te obliga a replantearte que es lo que estas viendo. Pensando un poco desde la perspectiva de los medios. Como que todo lo que ves que está armado y cocinado. De alguna manera no siempre es lo que parece.

En tu obra existe una resignificación conceptual que no desdeña la percepción sensible.

Yo pretendo que haya una percepción física. 🗣️



Muro del estadio de fútbol Luis Trócoli. Leopoldo Nóvoa.

Muros abstractos de mosaicos, hierro y chatarra

DANIELA **TOME**O

Pensar en el muralismo del siglo XX es inevitablemente pensar en la obra de los grandes artistas mexicanos que pintaron muchos metros cuadrados de paredes contando la historia de su pueblo. En el Uruguay, es pensar en las obras de Norberto Berdía o Felipe Seade, artistas cercanos a esa pintura narrativa que gustaba de plasmar la historia y el americanismo más profundo. En otra línea de producción encontramos la obra de los artistas cercanos al Taller Torres García. Cecilia de Torres se pregunta acertadamente por qué no se habla de un “Muralismo constructivo uruguayo”, atendiendo a la cantidad de obras dejadas por los integrantes del taller en variados soportes (madera, fresco, mosaico, azulejo) y que trabajaron dentro de este lenguaje. El catálogo publicado por el Museo Gurvich en 2007 daba cuenta de más de ciento setenta obras ubicadas en distintos lugares del planeta, advirtiendo, además, que la lista no era definitiva. Me voy a referir a un grupo de murales que no siguen las técnicas tradicionales, ni cuentan historias de ningún tipo, son obras de escultores y arquitectos que a su manera quisieron enriquecer la ciudad en que vivimos.

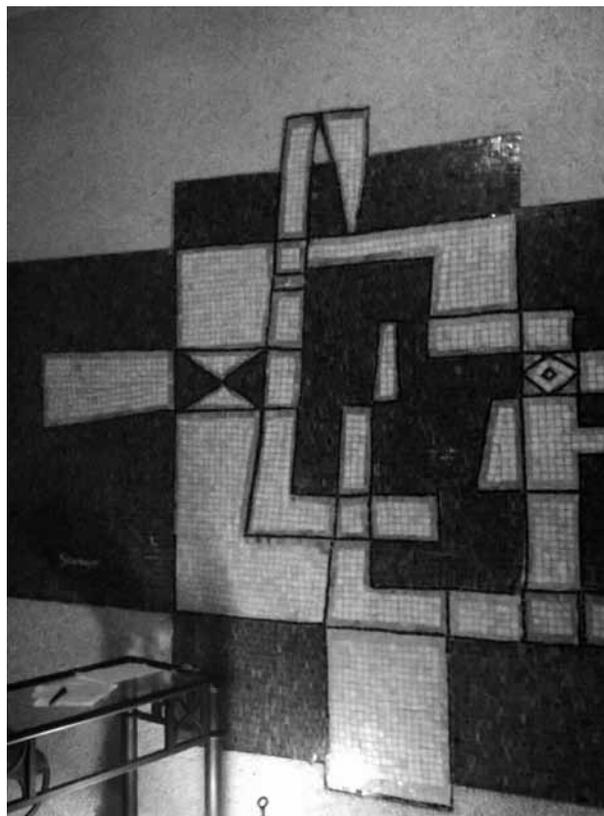
Arquitectos preocupados por los muros

Una rica relación entre escultura y arquitectura existía en la ciudad de Montevideo ya en los años 20 del siglo pasado. Escultores como José Luis Zorrilla, Antonio Pena, Edmundo Prati o Bernabé Michelena, realizaron frisos y relieves para fachadas de edificios, tanto públicos como comerciales o viviendas privadas. El arte moderno proponía y promovía esa relación que fue alentada con singular éxito por Joaquín Torres García desde su taller, y continuada por sus discípulos una vez desaparecido el maestro.

La mitad del siglo XX encontró por tanto a una Facultad de Arquitectura preocupada y activa en estos temas. Desde allí se alentó ese vínculo, siendo testimonio de ello, la creación del Instituto de Estética y Artes Plásticas, una de cuyas secciones promovía



Pallier de un edificio en la calle Libertador. Leopoldo Nóvoa.



Mural en el pallier de un edificio de la zona del Reducto. Studer.

la pintura mural. En 1959, la revista *Arquitectura* dedica un número especial al arquitecto Mario Paysée Reyes. Allí se da cuenta de distintas obras en las que se incorpora un arte abstracto, de indudable matriz torresgarciana. Con una clara intención didáctica, y en el tono de los manifiestos modernos, el arquitecto hace una "Síntesis de los principios para una mejor arquitectura en el Uruguay", el quinto de estos principios, citando a Mondrian y a Torres, el arquitecto expresaba con elocuencia:

"Por medio de la unificación de la Arquitectura, Escultura y Pintura una nueva realidad plástica será creada. Pintura y Escultura no se manifestarán ellas mismas como motivos separados, ni como 'arte mural' que destruya la misma Arquitectura, ni tampoco como artes aplicadas, sino que serán verdaderamente constructivas lo que ayudará la creación de un ambiente no meramente utilitario o racional sino también puro y completo en su belleza.' Esta predicción de hace treinta años, hecha por P. Mondrian, por causas realmente afortunadas se puede cumplir en nuestro país con artistas contemporáneos nuestros y de nuestro suelo. En la prédica diaria de Joaquín

Torres García está, repetidamente establecido, que la pintura mural ha de ir íntimamente ligada a la Arquitectura, que ha de ser casi su prolongación. Y que la decoración ha de ponerse en ritmo arquitectural, siendo las líneas arquitectónicas, no sólo las dominantes sino además las bases del funcionalismo de todos los planos de composición."

La integración de las artes era un tema a discutir y sobre el que trabajar. La *Exposición de Pintura Mural* que se realizara en el Hall de la Facultad el año anterior, pretendía una puesta a punto de lo realizado hasta el momento. Allí se refería a murales recientemente inaugurados, como el de Julio Uruguay en el Liceo No. 3 de Montevideo, así como a obras existentes en edificios de los admirados maestros Walter Gropius o Le Corbusier. La portada del primer número de la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, en que se da cuenta de la exposición, tiene un dibujo de Miguel Ángel Pareja, quien en ese momento regresaba de Europa, inaugurando en la Escuela de Bellas Artes un taller de mosaico. Este dibujo, una forma abstracta orgánica, retoma el diseño del mosaico que realizó Pareja

en el edificio Siena (Bulevar España 2386). Pareja fue seguramente el responsable del éxito que el uso del mosaico tuvo en esos años en Montevideo. El artista había viajado a Rávena, usufructuando una beca de estudio para conocer la técnica en uno de los centros de producción de mosaico más antiguos del mundo occidental. En una entrevista que le realizaban en 1978, el pintor precisaba al respecto: *"Cuando hacía mosaico aprendí que la luz que iluminaba el muro debía atraparse, dándole a los trozos de mosaico distinto grado de inclinación para recogerla y hacerla vivir en la superficie de la materia. Cuando el muro era una joya de vida y luz, como en los bizantinos, eso era una realidad viva. Así entiendo la pintura."*

Muchos muros montevideanos atraparon la luz siguiendo las ideas del maestro. El arquitecto Erwin Studer (1924-2007), quien había tenido además de su formación de arquitecto un acercamiento al Taller Torres García, utilizó el mosaico en diseños edificios de la ciudad. En Salto, el arquitecto César Rodríguez Musmanno (1927) se ha dedicado con constancia al muralismo desde la década del 60. La incorporación



Mural en la calle Agraciada. Ofelia Oneto y Viana.

de piedras locales, en una zona del país rica en piedras de distintos tipos, ha sido una constante en su producción.

Los ejemplos podrían multiplicarse. El arquitecto S. Scarlato desde el Instituto de Diseño, hablaba por su parte del 'ambiente visual del medio', una idea reiterada por la modernidad de mediados del siglo XX, que se refería a la construcción de un nuevo 'entorno humano' en el que el arte y el diseño se fundían con la vida y con la arquitectura. La Facultad de Arquitectura trabajaba con la Escuela Nacional de Bellas Artes, por lo que se lograron obras que fueron y siguen siendo destacadas en ese sentido. El Gimnasio-Salón de Actos del Colegio y Liceo alemán de los arquitectos Antonio Cravotto, Juan C. Queiruga y Juan C Vanin (1965) fue evaluada por Cravotto en estos términos:

"Muchas consideraciones a propósito del edificio podrían hacerse a continuación. Pienso, sin embargo, que de mayor interés resultará comunicar la experiencia que significó la realización del proyecto de acuerdo a un criterio organizativo y metodológico que se aparta de los usuales en el campo profesional y se aproxima en cambio mucho al empleado en los Talleres de la Facultad para la docencia de

proyectos de arquitectura: la integración de todos los colaboradores del arquitecto en un equipo coordinado, que va desarrollando en simultaneidad y en forma armónica todos los aspectos del proyecto."

Los colaboradores señalados fueron: en el área de equipamiento, Jorge Ardanz; en el área de jardinería, el Ing. Serapio del Castillo; y en escultura, Delma Menéndez. Lo cierto es que muchos buenos ejemplos de arquitectura moderna montevideana se poblaron de discretos murales de diseños geométricos de mosaico u hormigón. Los mismos arquitectos fueron muchas veces los realizadores de tales obras, preocupados, como expresaba el arquitecto y escultor Juan Muresnau (1941) por *"hacer del hecho plástico una experiencia común (...) llegando así también a este nuevo público que por ignorar los ya casi anacrónicos museos, se encuentra separada del tonificante contacto con las expresiones artísticas de su tiempo."*

Los otros son de chatarra

Los escultores del siglo pasado dieron a la chatarra la oportunidad de volver a vivir. Planchas caídas en desuso, tornillos y buzones, cobraron vida en obras que juegan

con esa tensión entre lo viejo y lo nuevo, lo que estaba muerto y vuelve a nacer. En algunas oportunidades, el volumen se recostó al muro y enriqueciendo las aburridas paredes con formas dinámicas, luces inesperadas y texturas variadas.

Obra pionera en este sentido fue la del escultor Leopoldo Nóvoa (1919-2012) y su gran mural en el estadio Luis Trócoli en el Cerro (1964); una obra de especial riqueza. El muro del estadio gira, y en su superficie, de dimensiones importantes, desarrolla una obra que ha sido caracterizada como un enorme assemblage. Obra considerada además fundamental en la trayectoria de Nóvoa por su exploración de la luz como cuerpo esencial de búsquedas posteriores. En 1960 había ya trabajado un muralismo matérico en espacios interiores como ser el pallier del Edificio Dannart (Avda. Libertador 1720). Formas irregulares; hierro, piedra, vidrio; riquezas matéricas en ocres y grises. Otro español dejará un importante mural en el Palacio de la luz, como Eduardo Díaz Yepes (1909-1979), quien junto a su esposa Olimpia Torres (1911-2007), trabajaron en una gran obra que se encuentra en el ingreso mismo del edificio. La obra, iniciada en 1968 (emplazada



Cubierta revista Facultad de Arquitectura N°.1 con dibujo de Miguel Ángel Pareja.

en ese notable ejemplo de modernidad del arquitecto Román Fresnedo Siri), tiene una superficie de 230 metros cuadrados. Una base compuesta por un mosaico de amatistas traídas de Artigas en tonos violetas y rosados, es el fondo para sostener una escultura en cemento laminada en oro

a la hoja, que alude con su dinamismo a la energía.

Germán Cabrera (1903-1990) realmente creyó en esa relación que debía existir entre el arte y la vida del hombre y por supuesto concibió al artista en el centro del proyecto. Luego de una formación parisina de cuño académico con el escultor Louis Bourdelle, regresó a Montevideo donde trabajó en obras de matriz clásica. Es a partir de su viaje a Venezuela a fines de los años 40, en que su obra tiene un violento viraje hacia la modernidad, expresado en el manejo del volumen abstracto, el hierro y el ensamblaje. Diseñador de joyas y cristales, incursionó asimismo en el diseño industrial. Proyectando su arte al espacio público realizó fuentes, monumentos y murales en colaboración con arquitectos del medio. El conjunto de juegos infantiles del Parque Posadas (1970-73) fue obra suya. Un mural de mosaico en el Club Nacional de Fútbol (1955), una escultura de hierro frente al vidrio transparente del edificio Positano (1962) y a un mural de Lino Dinetto, son algunas de sus intervenciones.

Cuando la abstracción geométrica atrapa a algunos artistas uruguayos, la idea de

que su obra forme parte de la arquitectura atrae no solo a los escultores. La piedra rota a modo de mosaico irregular, el ladrillo y las formas orgánicas recortadas en hierro como si fueran papel, dan vida a un mural de la artista Ofelia Oneto y Viana (1929) en Avenida Agraciada y Freire. De hecho, la artista plástica incursionó en el dibujo, el grabado y la pintura, además de ejercer la docencia. Cercana a la abstracción, había participado de la exposición "19 artistas de hoy", en un Salón Municipal que reunía, en 1955, a artistas que abrazaban la abstracción con entusiasmo.

A Lincoln Presno (1917-1991), *"el vértigo de la geometría, ya practicada por sus amigos colegas, lo conquistó para siempre"*, dice Nelson Di Maggio. De este interés dan cuenta no solo sus pinturas, grabados y obras de aluminio anodizado, sino también varios murales en edificios en Pocitos (Edificio Guanabara, Benito Blanco 1223; Edificio Maldonado, Benito Blanco 1298), o en Punta del Este. En el edificio Torre Verona, en Punta del Este, un mural de aluminio anodizado, fue en rigor realizado por la empresa Anodur SRL, a quien el artista dio precisas instrucciones sobre como confeccionarlo. 📍



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook



El arte de las portadas de discos

4ª parte: música popular, y música tropical uruguayas

OSCAR LARROCA

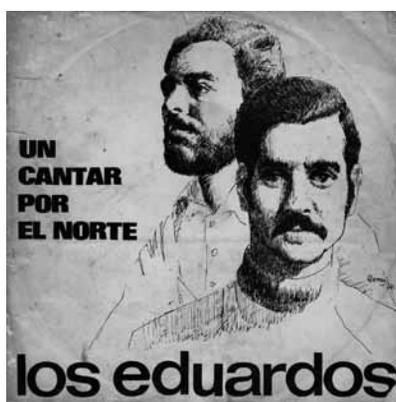
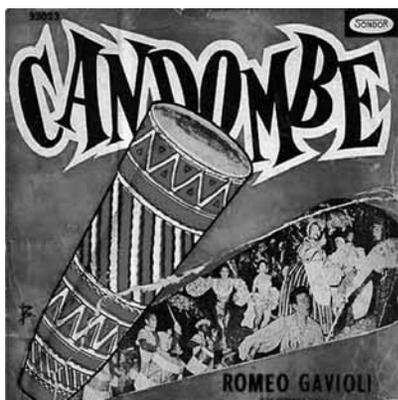
Música popular

El diseño en las portadas de discos de música popular uruguaya (MPU) es tan heterogéneo como la identidad asignada a este género musical. A comienzos de la década del 40 la presentación gráfica de las portadas de esas grabaciones apelaba a una sobria tipografía de molde o a escuetas fotografías en blanco y negro. El sello discográfico Sondor (Son D'Or) y el sello Antar Telefunken fueron de los pioneros en atender esta música, a los que se sumaron luego Clave IEMSA, ECO-Mallarini, Macondo y Orfeo. En lo que respecta a las técnicas de impresión, estuvieron en pañales hasta bien entrados los años 60.

La "Imprenta As" ofrecía a los sellos nacionales una producción completa a través del grupo del mismo nombre ("Grupo AS") conformado por Hermenegildo Sábat, Ajax Barnes, Antonio Pezzino, Carlos Pieri, y otros. En ocasiones trabajaban directamente sobre planchas *offset* sin utilizar antes una película, lo que les permitía obtener impresiones similares a la técnica litográfica, pero con mejores resultados por tratarse de un trabajo directo. El Sodre, la UdelaR, la Facultad de Humanidades y hasta los comercios establecidos como disquerías¹, confiaban el arte de portada de sus producciones discográficas a este grupo de diseñadores. Con el tiempo se fundaron otras

agencias o estudios menores, como "Fotomecánica Ltda.", que realizaban diseños en frío, citromías y películas para APSA-RCA Victor (Tabaré Etcheverry, Araza), Renew Variety², y Sondor (Larbanóis-Carrero, Abel Soria, etcétera).

Partiendo de la breve experiencia del sello Carumbé, fundado por Sarandy Cabrera y que editara a Los Olimareños, Los Carreteros, y otros, se funda el sello discográfico Ayuí/Tacuabé³ que fue uno de los reductos desde los cuales se han expresado cientos de diseñadores, artistas visuales, y fotógrafos desde 1971 hasta el presente. Según apuntan sus fundadores, a lo largo de cuarenta y dos años de labor sin interrupciones, el conjunto



de imágenes plásticas que conforman sus carátulas se ha convertido en referencia artística necesaria para las ediciones discográficas en Uruguay, tanto por su calidad como por haber dado impulso a criterios estéticos y comportamientos formales.

A principios de la década del 70 también emprende su actividad De la Planta, sello discográfico fundado por Jorge Abuchalja y Carlos Piriz, que editara importantes nombres de la MPU, como Eduardo Mateo, y Osiris Rodríguez Castillos. Con la llegada del CD a fines de la década del 80, algunos periódicos comenzaron a entregarle a sus lectores varias colecciones de este género (como hizo el diario *La República*, o la revista *Posdata*), lo que determinó que la calidad, con resultados disímiles, se ajustara a los parámetros de esta nueva forma de distribución.

Pasadas varias décadas de diseño gráfico en Uruguay, un número significativo de portadas para la MPU son consideradas clásicos, como *Canciones chuecas*, de Daniel Viglietti (ilustrada por Miguel Bresciano), *¡Qué pena!*, de Los Olimareños, el primer *long-play* de Ethel Morales (Carlos Palleiro), *Coplas del Canto*, de Alfredo Zitarrosa (Nicolás "Cholo" Loureiro), *Mateo solo bien se lame*, de Eduardo Mateo (con diseño del argentino Juan Bernardo Arruabarrena, y fotografía original del uruguayo René Petit), *Siempre son las*

cuatro, de Jaime Roos (Mario Marotta) o *El tiempo esta después*, de Fernando Cabrera (Rodolfo Fuentes).

Música tropical

Transcurridos los primeros años de la década del 70, el tango y los "asaltos" de carnaval se fueron desdibujando como costumbre masiva de las fiestas y los canyengues. Algo similar sucedió con los ciclos de rock ciudadano que se llevaban a cabo en festivales y discotecas, por lo que las orquestas llamadas "tropicales" comenzaron a reinar en las pistas de baile. Las grandes fiestas bailables del "Coco" Bentancur en la sede social de la Institución Atlética Sud América (IASA) y en el primer piso del Palacio Salvo (donde convivía con "Disco Danger" y una tanguería), los multitudinarios bailes en la Quinta de Galicia, o el "Urupan", en la ciudad de Pando, serán los más recordados.

En una sociedad fragmentada como la uruguayo, y a los oídos de quienes cultivaban la música comercial anglosajona que difundían conductores radiales como "Juanjo" Alberti (CX-28, Imparcial) o Berch Rupenian (CX-50, Independencia), la música tropical era considerada el bajo reducto de los "cumbieros." Hasta los músicos que componían folklore o música comprometida⁴ proscribían con recelo y en silencio ese género⁵.

El público aceptó rápidamente y de buena gana la importación de ritmos puertorriqueños con predominio de la plena; convertida aquí en "plena danza." (A propósito de danza, una leyenda popular no revalidada dice que mientras los rockeros danzan "de la cintura para arriba", los bailarines de la movida tropical danzan "de la cintura para abajo.")

Siguiendo la tradición estética presente en el vestuario de los músicos caribeños, sus pares locales se vestirán con smoking, camisas con vuelos en las mangas, o traje y moñita al cuello. Esa impronta de "orquesta con dueño" predominará en las carátulas de sus discos. Como la cantidad de integrantes es numerosa, no siempre se individualizan sus rostros (y estoy hablando de un sobre de 31 x 31 cm.), a pesar de que los retratos eran registrados en ektachromes de 6 x 6. Si bien existían equipos fotográficos superiores, no se utilizaban para esto, pues el problema estaba en la baja calidad de las separaciones de colores. Hasta fines de la década del 70 no hubo ningún *scanner* de tambor en el país; todo se hacía por métodos manuales.

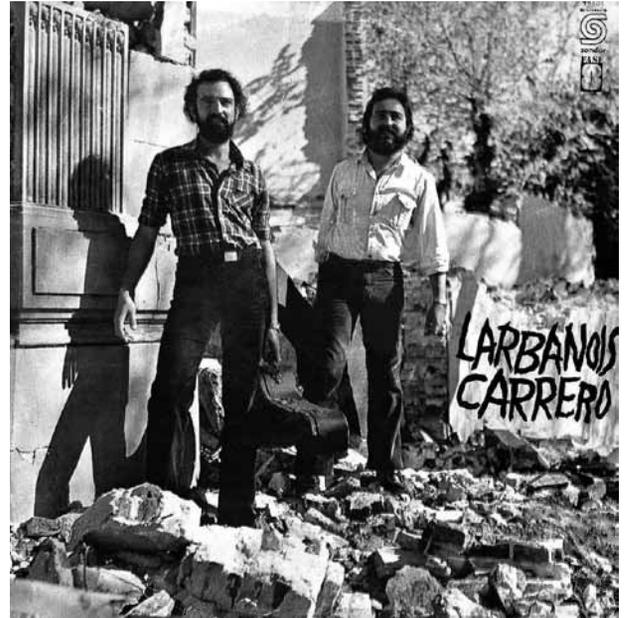
Las "Sonoras" Ruben Darelli y su Sonora Latina, las orquestas de Pedro Ferreira, Washington Oreiro, Carlos Goberna y su Sonora



Borinquen, Sonora Cienfuegos, Grupo Maracaibo, Sonora Palacio, Combo Camagüey, El Cubano de América, Conjunto Casino, Karibe con K, Los Fatales; y las "Charangas" (bandas que no utilizan instrumentos de viento) como Sonido Cotopaxi, Grupo Electrónico Kegway, Los Profesionales, Los elegidos, Kabanda, Sonido Caracol, presentan sus fonogramas con portadas que guardan entre sí ciertos parecidos: la banda de cuerpo entero, formada en hilera, frente a la cámara. Solo la tipografía, añadida en el proceso gráfico posterior, diferencia a una orquesta de otra. Para las locaciones, los fotógrafos o los dueños de las orquestas sugerirán los mismos escenarios que utilizaban las quinceañeras para sus álbumes fotográficos: la escalinata

del Hotel Carrasco, los balcones del Club Uruguay, el rosal del Prado, o el lago del Parque Rodó. Por su parte, los sellos discográficos Clave IEMSA, Macondo, y Sondor (firma esta que cuenta con el productor y fotógrafo Enrique Abal Oliú), serán los encargados de vehiculizar el género en el mercado local. En 1989 Fernando "Lolo" Viña se escinde de El Cubano y funda Sonora Palacio. En 1989, Eduardo Ribero funda Karibe con K. Ambos serán los abanderados de un cambio en la música tropical al integrar componentes de grupos de parodistas de carnaval. Comienza una nueva etapa en la coreografía y la vestimenta: trajes con lentejuelas, cabellos largos, zapatos y guantes blancos. Esos signos ("vestuario de ricos" de principios de

siglo XX: *look* importado de bandas que tocan en Miami para la colectividad hispana) refieren a un orgullo que, acaso, habita en un solapado complejo de humildad (muchos de estos músicos residen en los mismos barrios donde se escucha esta música, como la periferia de Montevideo): títulos como "De lujo" (sobre una fotografía de la orquesta a la entrada luminosa de un Casino), o nombres de bandas como "Etiqueta negra", dejan en evidencia lo antedicho. Actualmente, con una hibridación que arrojó nuevas ramas (cumbia *cheta* y cumbia *villera*), y con el avance tecnológico que permite descargar música en formatos comprimidos (MP3), los diseños visuales para las portadas están sufriendo, en general, una franca retirada. 



Algunos diseñadores, ilustradores y fotógrafos uruguayos⁶

Ajax Barnes (Ilustrador): Daniel Viglietti, Omar Romano, Araca la cana, *Nosotros Tres* (Darnauchans, Galemire, Rivero), autor de los logotipos de Ayuí/ Tacuabé

Enrique Abal Oliú, alias "Harmonic" (Fotógrafo): Carlos María Fosatti, Larbanois-Carrero, y numerosas agrupaciones de música tropical

Aldo Podestá (Diseñador gráfico): Los carreteros, Cristina Fernández

Leonardo Librán (Fotógrafo, diseñador): Carlos Benavides

Javier Peraza (Diseñador): Luis Trochón

Enrique Stetskamp (Ilustrador): *Folklore del Uruguay* (compilado)

Marcelo Laca (Diseñador): Carlos Benavides

Jorge Errandonea (Artista visual): José Carbajal, "El Sabalero"

Miguel Bresciano (Grabador): Daniel Viglietti

Nicolás "Cholo" Loureiro (Ilustrador): Alfredo Zitarrosa, Margarita "Pegui" Merklen

Carlos Palleiro (Diseñador): Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Ethel Morales, Alberto Di Paulo y su Octeto de tango, Anibal Sampayo y "Los Montaraces", Miguel Villasboas, Alberto Castillo, *El canto de un pueblo*, *Traigo Salsa*, *Festival de éxitos en folklore* (los últimos tres son compilados)

René Petit (Fotógrafo): Eduardo Mateo

Jaime Nisky (Fotógrafo): Alfredo Zitarrosa

Alexis Hintz (Fotógrafo, cineasta): Omar Romano

Julio A. Grieco (Ilustrador, periodista): José Carbajal, "El Sabalero"

Víctor Cunha (Escritor, diseñador gráfico): Carlos Canzani, Eduardo Darnauchans

Pablo Benavides (Ilustrador): Washington y Carlos Benavides, Enrique Rodríguez Viera, Tabaré Etcheverry, *Sembrador de abecedario* (compilado)

Hugo Aliés (Ilustrador): Eduardo Mateo y la Máquina del Tiempo, Leo Maslíah

Hermenegildo Sábat (Artista visual): Jorge Lazaroff, Tabaré Etcheverry

Jorge Satut (Artista visual): Washington Carrasco

Luis Arbondo (Artista visual): Alfredo Zitarrosa

Elbio "Mestizo" Arismendi (Diseñador): Falta y Resto, *Canciones de la resistencia* (compilado), *Hasta siempre* (compilado)

Tabaré Gómez (Historietista): Yábor

Mariana Ingold (Música, compositora): Mariana Ingold

Daniel Carbajal Solsona (Diseñador): *Antología del carnaval* (compilado)

Jorge Di Pólito (Músico): *Mil-Ongas* (Recital de Jorge Lazaroff, Jorge Di Pólito y Rubén Olivera)

Augusto Torres (Artista plástico): Abel Carlevaro

Oswaldo Beracochea (Fotógrafo): Abel García

Freddy Herrera (Artista plástico): Oscar Fungi

Mario Marotta (Fotógrafo): Jaime Roos

Eduardo Barreto (Historietista): Jaime Roos

Arte Studio S.R.L. (Estudio fotográfico): Araza

Rodolfo Fuentes (Diseñador, ilustrador, fotógrafo): Combo Camagüey, Lágrima Ríos, Grupo vocal Universo, Leo Maslíah, Fernando Cabrera, Claudio Lembo

Gustavo Alamón (Artista visual): Héctor Numa Moraes, Los Eduardos

Hugo Mercader (Artista visual): *Trovas de amor* (compilado)

Fidel Sclavo (Diseñador, ilustrador): Eduardo Darnauchans, Esteban Klisich

Ruben Giménez (Fotógrafo): Gustavo Nocetti, Pablo Estramín, AguaVá



Hugo Baratta (Diseñador gráfico, músico): Leo Masliáh, José Carbajal "El Sabalero"

Gustavo "Maca" Wojciechowski (Diseñador): Fernando Cabrera, Malajunta Tangos

Pilar González (Artista visual): Leo Masliáh

Enrique Badaró (Artista visual): Rumbo

Antonio Massa (Fotógrafo): Washington Carrasco y Cristina Fernández

Enrique Monti (Fotógrafo): Yábor

Ricardo Yates (Ilustrador): Washington "Canario" Luna

Pablo Meneses (Diseñador gráfico): Los del Yermal

Marcelo Aguiar (Fotógrafo): Asamblea ordinaria

Ricardo "Sanopi" Pisano (Ilustrador): Laura Canoura

Diego Carnales (Diseñador gráfico): Jorge Nasser

Omar Bessonart (Fotógrafo): Carlos Vidal

Wilmar López (Artista plástico): El indio Arachán, Byron Vaz, Carlos Benavides

Alejandro Siccardi (Diseñador gráfico): Ruben Rada

"Land" (colectivo de diseño): Jorge Drexler

Francisco Mattos (Diseñador gráfico): Leo Masliáh y La Orquestita

Eduardo Sganga (Ilustrador, diseñador gráfico): Marcela Ceraolo

Sebastián Santana (Diseñador gráfico): Silvia Meyer

Diego Tocco (Diseñador gráfico): Carlos Quintana

Gisselle Noroña (Fotógrafa): Rossana Taddei

Juan Pedro Morra (Artista plástico): *Festival de sonoras* (compilado)

Baltasar De Rosa ("De Rosa") (Humorista, ilustrador): Grupo Latino

Álvaro Robaina/ Soledad Hernández (Fotógrafos): Grupo Electrónico Keguay

Estudio Panamericano (Fotografía): Sonido Cotopaxi

Sergio Rezzano (Fotografía): El Gran Combo

Ferreira/Muresanu (Fotografía): Grupo Latino

Mario Bonavita (Fotógrafo): Sonora Cienfuegos, Combo Camagüey, Grupo Cubano, Maracaibo

Gabriel Szolloy (Ilustrador, cineasta): Karibe con K

Rodrigo Moraes (Diseñador gráfico): La Dulce, Marco Sandy

¹ Varias generaciones deben recordar el sobre de nylon utilizado como "tapa de emergencia" y que fuera diseñado por Ajax Barnes (rayos ondulados que partían del orificio central del papel, dejando ver la etiqueta del vinilo). El sobre original se entregaba al cliente si este estaba dispuesto a pagar por él: es decir, el "Palacio de la Música" cobraba ambas cosas (el long-play de vinilo y la tapa) por separado.

² "Renvar" (1980-1986), un sello discográfico filial del Grupo Romay (Canal 4 Monte Carlo). Su Director de Arte fue el locutor y periodista Alfredo Leirós.

³ Fue fundado en 1971 por un grupo de músicos integrado por José "Pepe" Guerra, Daniel Viglietti, Braulio López y Coriún Aharonián, con la finalidad de promover artistas que normalmente no eran editados por otras discográficas. Se definió que bajo el nombre *Tacuabé* se editarían fonogramas de música culta, y con el de *Ayuí* los discos de música popular, narraciones y poesía. Las primeras grabaciones que se editaron para el sello fueron Los Olimareños, el guitarrista Agustín Carlevaro, el compositor Héctor Tosar, los escritores Juan Capagorry y Milton Schinca, y el humorista Wimpi.

⁴ La música comprometida (de cuño folklórico o "ciudadano") transitó por varias etapas: desde la canción de protesta a fines de los años 60, hasta el resurgimiento del canto popular uruguayo sobre inicios de la década del 80.

⁵ No obstante, a principios de los años 90 hubo un intercambio amistoso y participativo entre músicos de la MPU y "la movida tropical": Araca la Cana y Conjunto Cubano, Washington "Canario" Luna y Combo Camagüey, o Rubén Rada y Los Fatales.

⁶ Algunos ilustradores solo diseñaron una portada para discos de MPU o de música tropical, y en varios casos se trató de allegados (fotógrafos amateurs o dibujantes) que colaboraron de forma doméstica. No están todos identificados. Varias imprentas también hicieron la producción general del diseño, como Imprenta García, Publigraf, y Artegraf.

NUEVA YORK Y EL MUNDO DEL ARTE

LA PUPILA A NUEVA YORK/2016

Viaje organizado por la Prof. Daniela Tomeo
y los directores de la Revista *La Pupila*

Visitas a museos, edificios, centros de arte, talleres de artistas y galerías, como forma de poner en diálogo la historia del arte y los lenguajes artísticos contemporáneos. Prepararemos el viaje previamente con clases y reuniones para conocer y aprovechar mejor nuestra estadía.

Jueves 14 de abril.

Montevideo - Miami- Nueva York

20 hs Salida en vuelo de American con destino a Nueva York

Viernes 15 de abril.

Miami- Nueva York.

Llegada a Miami y posterior conexión hacia Nueva York.

Llegada y traslado al Hotel The Row (check in 4,00pm). Resto del día libre para acercarnos a Times Square.

Sábado 16 de abril

Nueva York

Desayuno. Tour Panorámico con guía. Pasaremos por el Lincoln Center, Dakota building, Strawberry Fields, Central Park y llegaremos hasta Harlem. Regresamos por la 5ta Avenida y la milla de los Museos, continuando hacia el Bajo Manhattan.

Times Square, Greenwich Village, Soho, zona de restaurantes y galerías gourmet, Chinatown, Wall Street, Battery Park desde donde se divisa la Estatua de la Libertad.

Regreso al hotel. Por la tarde haremos una caminata para conocer algunos de los edificios significativos de la ciudad. El rascacielos es una tipología eminentemente norteamericana y en Nueva York podremos ver algunos de los más paradigmáticos: Chrysler, Empire State, Seagram, Flatiron, entre otros.

Domingo 17 de abril

Nueva York

Desayuno. Este día nos trasladaremos al taller de Rimer Cardillo, que nos acompañará a la Universidad de New Paltz donde vive y trabaja el artista plástico uruguayo y docente de esa universidad.

Lunes 18

Nueva York

Desayuno. Un paseo por la Quinta Avenida nos conducirá al Museo Metropolitano de Arte, al que dedicaremos el día.

Martes 19

Nueva York

Desayuno. Visita al Moma, museo de arte moderno de Nueva York. Obras referenciales del arte moderno como Las señoritas de Avignon o la Danza de Matisse. Visitaremos además las salas dedicadas al diseño y la arquitectura. Nos acercaremos luego al Rockefeller Center, conjunto de edificios construidos a partir de los años veinte, subiremos a Top of the Rock para tener una vista de la ciudad y reconocer sus principales centros.

Miércoles 20

Nueva York

Desayuno. Salida en bus hacia los Cloisters, sector de arte medieval del museo Metropolitano de nueva York. Seguimos al museo del escultor Isamu Noguchi. Regreso al hotel.

Jueves 21

Nueva York.

Desayuno. Caminar por Soho, Greenwich Village, la preciosa Washington Square y las galerías de arte de Chelsea, nos ocupará el día de hoy. El paseo nos conducirá también al nuevo parque de la ciudad High Line, inaugurado en 2009 sobre lo que era una antigua vía de ferrocarril. Allí encontraremos el Museo Whitney dedicado al arte americano y reubicado en su nueva sede diseñada por el arquitecto Renzo Piano, inaugurada en 2015.

Viernes 22

Nueva York

Desayuno. Tres museos nos ocuparan el día. El museo Guggenheim, obra del arquitecto Frank Lloyd Wright, dedicado al arte moderno y contemporáneo. Caminando junto al central Park llegaremos luego a la Frick Collection, ubicada en una preciosa casa de principios del siglo XX perteneciente al magnate Henry Clay Frick y su espléndida colección de objetos y pinturas. Por último nos acercaremos a un museo pequeño, la Neue Gallerie, dedicada a la pintura y las artes decorativas alemanas y austríacas del novecientos.

Sábado 23

Nueva York

Desayuno. Día libre para cruzar el puente y llegar hasta Brooklyn o caminar por el Central Park.

Domingo 24

Nueva York

Desayuno. Mañana libre. Luego del mediodía traslado al aeropuerto para salir hacia Miami y conectar con vuelo a Montevideo-

Lunes 25

Legada a Montevideo en las primeras horas de la mañana.

REUNIÓN INFORMATIVA:

martes 24 de noviembre 17 hs. Este día informaremos el calendario de clases preparatorias del viaje. (confirmar asistencia al 098 191599 o danielatomeo2015@gmail.com)

GUAMATUR. Colonia 939. Tel. 29021060.

Encargada del grupo **Irene Banchemo.**



Historiats, Murro.

Las patas de la mesa

Cuatro razones por las cuales la historieta uruguaya vive su mejor momento histórico y se propone como una de las industrias culturales más productivas de la actualidad.

RODOLFO SANTULLO

Algunos medios de prensa han sabido llamar a la situación actual "la primavera de la historieta nacional". Siendo precisos y acudiendo puramente a los datos, podemos decir sin error que nos encontramos sí, en un momento único y que no tiene paralelismo con ninguna época anterior en nuestro país. Un momento donde se producen entre quince y veinte publicaciones de historieta anuales (contando libros y revistas pero dejando de lado todo tipo de producción digital): un número que ha venido creciendo de manera sostenida desde hace ya quince años. Sin entrar en cuestiones de calidad- que es, lógicamente, de lo más variada- Uruguay ha producido alrededor de doscientos libros y revistas de historieta en el mencionado período de tiempo. No es un gran número si lo comparamos con mercados vecinos como puede ser el de Argentina, pero sí es notable considerando el tamaño y población de nuestro país (ni que hablar si pensamos que no se suman doscientas publicaciones de historieta, aunque retrocedamos exhaustivamente del 2000 al 1900). La producción histórica de historieta nacio-

nal recorre obligatoriamente los mismos mojonos: el Peloduro de Julio E. Suárez (a quien la generación actual recuerda y homenajea declarando el 16 de setiembre- natalicio de Suárez- como el Día de la Historieta Uruguaya), el humor gráfico en las revistas *Guambia* y *El Dedo*, o las primeras revistas autopublicadas de mediados de los 90 (*Vagón*, *REM*, *Medio Tanque*). Pero existe una actualidad diferente que se construye a partir del 2000 en adelante y que se sostiene, por primera vez, quince años después sin interrupciones. ¿Cómo lo logra? ¿Por qué se sostiene? A continuación, una explicación *grosso modo* de cuales son las patas que sostienen la mesa de la Historieta Uruguaya.

Profesionalización del medio

La práctica hace al maestro dicen, y en el caso que aquí se trata no hay verdad más grande. Durante mucho tiempo la historieta nacional se vio condenada a un reinicio cíclico. Cada revista que salía lo hacía en solitario y se sostenía unos pocos números para luego desaparecer. Cuando nacía otra revista, empezaba nuevamente de cero.

Tal situación se revirtió a partir del 2000, ya que las primeras publicaciones que salieron ese año (o que venían saliendo de unos pocos años antes) tales como *Balazo*, *Guacho*, *Café a la Turca* (que estrictamente era una revista cultural, pero tenía mucho espacio dedicado a la historieta), *El ángel negro* o *Montevideo Ciudad Gris* encontraron apenas dos o tres años después una generación de recambio, mientras muchas de ellas todavía seguían publicándose. Así, para cuando una nueva camada de publicaciones se produce (*Freedom Knights*, *Kiwi* o incluso la *Revista Quimera* que nucleaba a muchos autores y se distribuía masivamente por el diario *La República*) directamente se suma a los que todavía se sostenían de años anteriores. Es más, en muchos casos, se suman a estas publicaciones integrantes de generaciones previas y se continúan publicando sostenida.

Esto tiene su pico en el año 2005, cuando varias de estas publicaciones individuales se han convertido ya o comienzan a convertirse en proyectos editoriales. Así, el taller de Tunda y Ombú (una verdadera constante a lo largo de todo este proceso) con-

creta *Almacen Ediciones*, un espacio donde publicaban ambos así como los integrantes del taller (y donde vieron tempranas publicaciones artistas consagrados hoy en día, como Federico Murro, Matías Bergara o Gervasio Troche). La editora tiene en su haber un verdadero referente (y uno temprano, además) como es la edición de *Historiet@s.u.y*, la adaptación de cinco narradores uruguayos (Mario Benedetti, Eduardo Acevedo Díaz, Enrique Estrázulas, Juan Carlos Onetti y Horacio Quiroga) a cargo de cinco de los dibujantes más talentosos del medio y quienes- con sus más y sus menos- han seguido presentes durante todo este período hasta el presente (salvo el primero de ellos, fallecido en 2011): Eduardo Barreto, Daniel González (quien colabora en la adaptación con Carlos di Lorenzo), Tunda Prada, Ombú y Renzo Vayra. Este libro fue para muchos un faro, ya que su edición data del año 2000, nada menos.

Por su parte, el colectivo *Guacho* (liderado por Marco Le Chauvón y Fabián Roudoun) supo irse adaptando al paso del tiempo e ir evolucionando a la par de la producción historietística. Así, pasaron de sus primeras revistas a un formato tabloide gigante, para luego ser directamente libros (e incluso reeditar aquellas primeras revistas en formato libro, ya asociados a una editorial establecida). A lo largo de diez años y nueve publicaciones que fueron realizando, el colectivo *Guacho* (muy numeroso en sus integrantes, tanto que es imposible detallarlos todos) fue una de las pocas constantes durante mucho tiempo a la hora de hablar de editar historieta en Uruguay. Fueron también pioneros a la hora de escapar al ghetto de lectores de historieta, ya que su producto era perfectamente asimilable como objeto plástico o de diseño, alcanzando lectores diversos en distintas facultades o universidades. *Guacho* forzaba los límites de la historieta y lograba una impronta que no se había visto hasta el momento.

Por último, veteranos de ese primer movimiento de autoediciones de fines de los 90 que luego habían coincidido en *Revista Quimera* (Gabriel Ciccariello, Ignacio Calero y quien escribe) fundan *Grupo Belerofonte*, la primera editorial presentada como tal y asumida en su rol no sólo de publicar las obras que generaran sus integrantes sino también de otros artistas. La editorial en cuestión recibe dos impulsos importantes en sus inicios que sin duda la respaldan: la publicación en dos tomos de la adaptación de la obra de Serafín J. García *Las aventuras de Juan el Zorro*, a cargo de Renzo Vayra y el fichaje de importantes artistas argentinos, como Eduardo Mazzitelli y Enrique Alcatena.

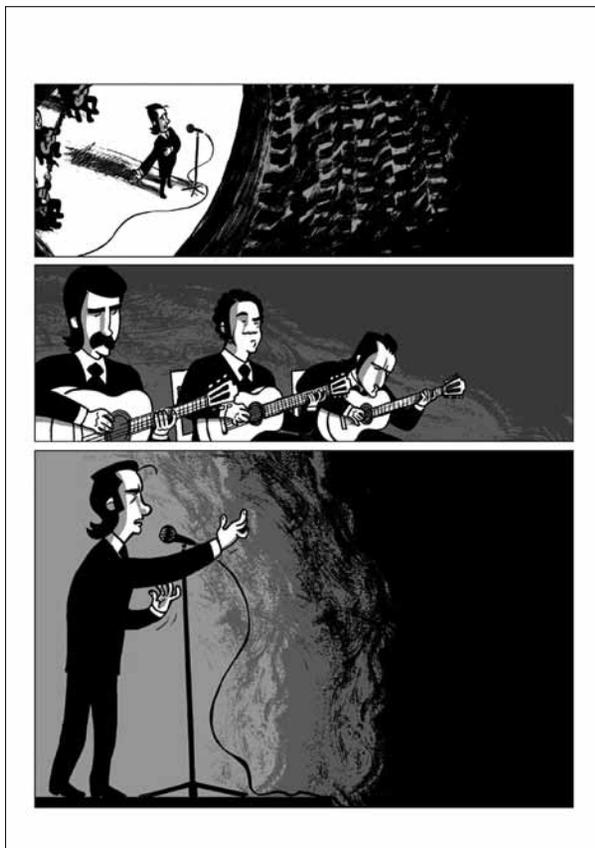
De los tres proyectos señalados, tanto *Almacen* como *Belerofonte* siguen en activo.



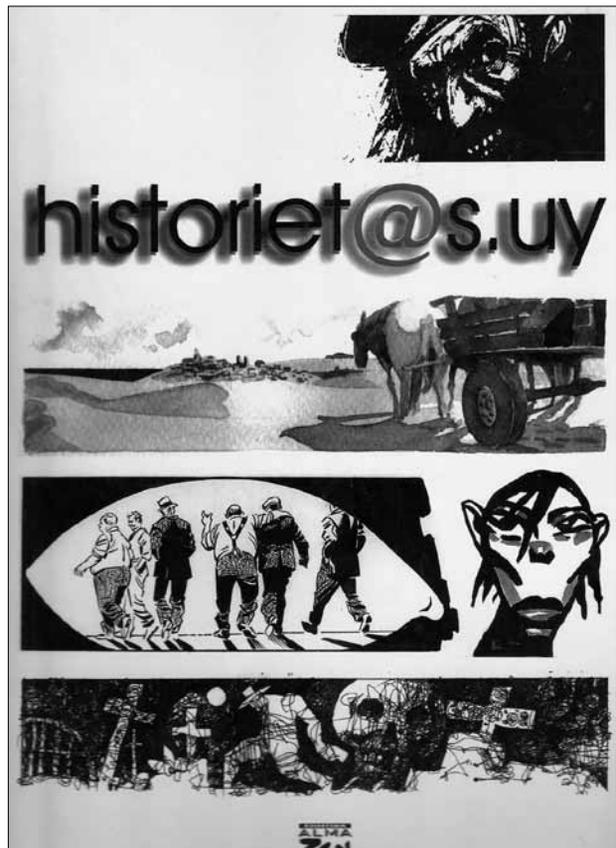
Dengue, Matías Bergara.



Viente, Roy



Zitarrosa, Max Aguirre.



historiet@s.uy, Editorial Alma Zen

Guacho hace un tiempo que no aparece, pero tanto Le Chauvón como Roudown han presentado publicaciones por su lado. Poco después, hacen su aparición otros dos proyectos editoriales que se consagran rápidamente. *Dragón Cómic*s (abocado en un principio a la autoedición de las obras de sus dos integrantes Pablo "Roy" Leguisamo y Beatriz Leibner, en particular la ya mencionada *Freedom Knights*) se convierte en una editorial que pronto comienza a publicar libros de varios artistas e integrar también en su lista de publicaciones a variados exponentes argentinos. No mucho después hace su aparición Nicolás Peruzzo y su *Ninfa Cómic*s, haciendo un camino bastante similar. De su serie original (y que sigue hoy día en marcha) *Relatos de Ciudad Fructoxia* pasa pronto a editar en formato libro obras propias y volverse la casa de otros artistas nacionales, en especial las recientes producciones del guionista Silvio Galizzi. Este es un proceso que se continua hasta hoy con la presencia reciente de *Powah!* o *Nueve Grullas*, entre otros. Lo que no cabe duda es que el formato de mini editorial especializada es el que se ha establecido y demostrado como el más viable para la producción uruguaya de historieta. Es un formato que además comprende una aplicación formal de los otros aspectos que constituyen una editorial, tales como distri-

bución, difusión, prensa, etc., lo que los aleja formalmente de los modos de producción del siglo XX, dónde se realizaba todo este mismo proceso de una manera más artesanal e informal. Por tanto, es evidente que parte de la fortaleza actual del lenguaje de la historieta en Uruguay no deviene sólo de la experiencia generada como artistas (que también ha ocurrido pero su descripción y análisis sería el cuerpo de otro artículo) sino también del aprendizaje -en muchos casos obligado, sin que eso desmerezca- del oficio de editor. Una mala palabra durante años que ha sabido sin embargo ganarse un lugar en la actual historieta nacional.

Asociación entre autores y continuidad de eventos

Sentimiento de pertenencia compartida. Eso podría definir el proceso colectivo que este grupo de artistas fue experimentando de principios de 2000 hacia la fecha. Por primera vez, se organizaron y lograron sacar adelante varios emprendimientos conjuntos. Una muestra temprana de esto es el stand de Historietas Uruguayas que es autogestionado por los artistas desde 2005, primero en la última edición de la Feria del Libro y el Grabado, y luego en Ideas Más, en todas sus ediciones hasta la fecha. El stand en el Parque Rodó significó no sólo el primer hecho fáctico de trabajo conjunto, sino

también un espacio donde acceder a otro tipo de público y donde presentar las publicaciones en un contexto representativo. La asociación entre autores se consolida luego de varias maneras, pero dos de ellas sobresalen. Primero, las distintas coediciones que los sellos van conformando entre sí, logran diversificar e intensificar la oferta y producción de historietas. Dos o incluso tres sellos unidos en la misma publicación, colaboración con editoriales que hasta el momento no habían trabajado en historieta (el caso de *Estuario Editora* es el más notorio) o coediciones con editoriales similares en Argentina (*Loco Rabia*, *Llanto de Mudo*) muestran una colaboración de facto en todo el proceso, donde sale muy beneficiada la historieta uruguaya, ya que se permite de esta manera no sólo multiplicar ediciones, aumentar tiradas, y reducir costos. Segundo, esta asociación entre artistas (y artistas devenidos en editores) encuentra un lugar común en la fundación de la Asociación Uruguaya de Creadores de Historieta (con su onomatopéyica sigla AUCH) que desde 2011 "nuclea a guionistas, dibujantes y otras personas involucradas en la producción de historietas en nuestro país (www.auchhistorietas.com.uy). La AUCH ha funcionado en varios niveles. Uno, público, mediante la participación constante en distintas ferias del libro locales y del ex-

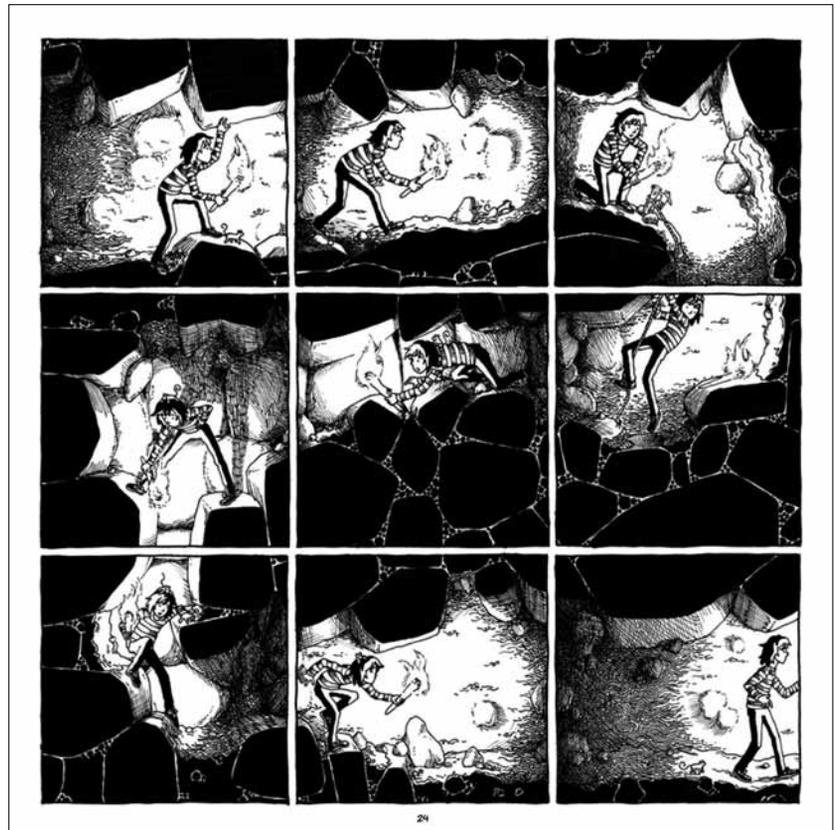
trajero, la curaduría y organización de la muestra "UY 4 décadas de comic uruguayo", realizada en el Subte de Montevideo y que rompiera récords de asistencia de la sala, y la publicación de hasta el momento dos libros antológicos que nuclean a los artistas asociados (*Verano* en 2012 y *Otoño* en 2013); y uno interno: el contacto entre los artistas y volverse un referente para todo aquel que comienza a hacer historietas y no sabe dónde dirigirse.

Otra asociación puede sumarse a este destaque, en este caso una de carácter artístico. El colectivo *Bandas Orientales* (dirigido por Alejandro Rodríguez Juele y Nicolás Peruzzo) cuenta desde 2011 hechos y anécdotas de la historia nacional, en su mayoría utilizando una plataforma digital de alcance gratuito (bandasorientales.com.uy) pero funciona también como muestra representativa de los muchos autores que actualmente se encuentran en activo en nuestro medio. Por las páginas de *Bandas Orientales* han pasado no menos de treinta artistas uruguayos y el proyecto hoy día continúa, incluso evolucionando hacia historieta educativa en general. Existe un aspecto más a destacar a la hora de hablar de la asociación entre los historietistas y este es el de espacios que han resultado especialmente propicios para ello. Sin lugar a dudas que el primero y principal es Montevideo Cómics, convención que se realiza desde el año 2002. En MC los artistas han encontrado siempre un espacio no sólo para exponer y vender sus obras, sino un lugar de encuentro, donde se conversa y discute de manera interactiva el hacer historieta. No es casual que fuera en una Montevideo Cómics que se fundara la AUCH o que en cada edición se presenten libros nuevos, para aprovechar el buen número de ventas que regularmente se produce. En este mismo orden, cabe señalar también el *Continuará*, evento quizá más dedicado a lo lúdico, pero que igualmente destinó regularmente espacio a la presentación, exposición y venta de historietas. Funcionó entre 2007 y 2011.

La continuidad de estos eventos, acompañado a lo largo de estos tres quinquenios a la historieta nacional, ha sido fundamental para su evolución y progreso.

Apoyos estatales y concursos

Mucho le debe el actual estado saludable de la historieta nacional al respaldo estatal. De distintas y variadas maneras, el Estado ha respaldado a la historieta como industria creativa, ayudando y mucho a consolidar el movimiento que naturalmente ya se estaba dando. Si bien no es que "existe historieta en Uruguay porque la banca el Ministerio



Aloha, Maco.

de Cultura" (como se ha dicho por ahí), una lectura rápida confirma que alrededor del 50% de la producción nacional, desde 2007 en adelante, cuenta con algún tipo de apoyo. A saber, el Fondo Concursable para la Cultura que entrega el MEC desde 2006 ha respaldado una media de seis o siete proyectos anuales (un número variable, entre cuatro y doce) que en casi todos sus casos se han concretado finalmente en una publicación. El alcance de estos libros ha quedado librado, obviamente, a lo que los ganadores del fondo puedan y sepan hacer en materia de distribución y difusión, pero ajeno a esto, se puede señalar como determinante el apoyo que el MEC realizara. De la entrega de estos fondos se pueden extraer varias conclusiones: primero que nada, un aumento sustancial en el número de artistas que empezaron a ver como una posibilidad producir y editar historieta en Uruguay (el número prácticamente se duplica); un incremento en la calidad de las ediciones, que si bien ya había saltado previamente al formato libro, podía permitirse ahora mayor extensión e incluso color (algo a lo que tímidamente también comenzaron a hacer por el mismo tiempo ediciones financiadas de manera privada) y por último y de manera circunstancial, se creó una suerte de "corriente" a partir de los primeros Fondos Concursables que destacaba am-

pliamente el carácter de rescate histórico. A partir de obras como *Muxica* de Nicolás Rodríguez Juele, una amplia mayoría de los proyectos que se presentan desarrollan alguna anécdota puntual de la historia nacional (la batalla del Cardal contra los ingleses, la batalla del Río de la Plata, la visita del Che Guevara a Montevideo, etc.) y, aunque en las últimas entregas del FC esto ha menguado considerablemente, es de señalar como cierto corpus de la historieta uruguaya se forma de esta manera al amparo de este apoyo.

Luego, desde la fundación de AUCH en adelante, el Departamento de Industrias Creativas (DICREA) ha significado un apoyo y respaldo constante, tanto de manera logística (suministrando asesoramiento en la creación jurídica de la propia asociación) como de manera económica. El apoyo de DICREA se distingue de otros similares por no fomentar específicamente la edición, sino en realidad ayudar a todo aquello que la rodea, tal como los espacios de venta, la distribución y la difusión del material. Más reciente en el tiempo, distintos colectivos y editoriales de historieta han empleado los Fondos de Incentivo Cultural (también del MEC) lo que ha permitido la edición de al menos media docena de libros y la conformación del primer Colectivo Editorial privado, bautizado *Mojito* (y que

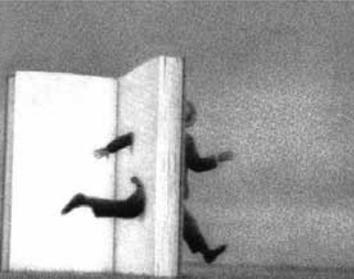


Morir por el Che, Marcos Vergara.

en muchos casos a los de la narrativa nacional (y superan a los de poesía o ensayo, por mencionar sólo dos) y algunas de sus ediciones han logrado hitos históricos como alcanzar segundas o incluso terceras ediciones. Esto es una consecuencia directa y evidente de la ya mencionada profesionalización del medio, sobre todo cubriendo (aún con defectos pero mejor que antes) el apartado de distribución.

No hay reconocimiento más reciente que el de la Cámara Uruguaya del Libro, que incluye por primera vez en su historia la inclusión de la categoría Relato Gráfico en sus premios Bartolomé Hidalgo. Los premios, la prensa, y la inclusión de otros agentes culturales (escritores de narrativa haciendo sus primeros guiones de historieta, por ejemplo) han ayudado a respaldar la idea de que actualmente la historieta nacional es un mercado propio y autosustentable. Esto tiene matices, claro está. Muchos son los libros que no logran cerrar sus cuentas y no existe probablemente el autor que logre vivir sólo de su trabajo para el mercado interno. Pero esto no es muy distinto a la situación de cualquier escritor nacional o poeta nacional, y por poco o modesto que parezca, era algo que durante mucho tiempo era inaccesible para la historieta nacional. ☹

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

integra a *Dragón Comics*, *Grupo Belerofonte*, *Estuario Editoria* y *Loco Rabia*).

Desde hace dos años el Concurso Literario Municipal de Montevideo (rebautizado hace algún tiempo como Juan Carlos Onetti) incluye entre sus categorías Relato Gráfico y su premio incluye (además de un dinero) la edición del material. No es este el único concurso para historieta que haya nacido recientemente. El *Colectivo Mojito* tiene su Premio Nacional de Historieta, que cuenta con el respaldo de la Fundación Lolita Rubial (una de las instituciones que más ha apoyado a la historieta uruguaya, ya sea desde apoyos a ediciones puntuales, como es el caso de "Historiet@s.uy", hasta el sostén del Museo del Humor y la Historieta Julio E. Suárez en la ciudad de Minas) ya con su tercera edición en activo y desde el año pasado, otro colectivo de editoriales nacionales (*Nueve Grullas*, *Ninfa Comics* y *Grupo Belerofonte*) lleva adelante el Concurso de Historieta para Nuevos Autores.

Reconocimiento mediático y público

Para terminar este repaso caprichosamente dividido en cuatro, no se puede dejar de lado la aceptación que en estos pasados quince años ha recibido la historieta nacional. Primero, por parte de la prensa escrita y radial (la televisiva le ha resultado más esquiva salvo excepciones) que ha acompañado durante todo este proceso mediante reseñas y artículos que han permitido pensar y pensarse como parte de un todo. Por otra parte, el público ha llegado a la historieta nacional. Hoy día los números de venta de la historieta uruguaya igualan

ALGUNOS LIBROS DE HISTORIETA URUGUAYA RECIENTE

Historiet@s.uy. Eduardo Barreto, Daniel González, Carlos Di Lorenzo, Tunda Prada, Fermín Hontou (Ombú), Renzo Vayra, 2000

Encuentro en Sáked. Renzo Vayra, 2007

Los últimos días del Graf Spee. Rodolfo Santullo, Matías Bergara, 2008

Tres cuentos de la selva. Renzo Vayra, 2010

La Isla Elefante. Alejandro Rodríguez Juele, 2011

Aloha. Maco, 2011

Ranitas. Nicolás Peruzzo, 2011

Historiatas. Federico Murro, 2011

Dengue. Rodolfo Santullo, Matías Bergara, 2012

Vientre. Roy, Lauri Fernández, Nacha Vollenweider, 2012

Zitarrosa. Rodolfo Santullo, Max Aguirre, 2012

El Viejo. Alceo, Matías Bergara, 2013

Morir por El Che. Roy, Marcos Vergara, Caio Di Lorenzo, 2013

7 Historias. Tunda Prada- 2014

Crónicas del Inxilio. Silvio Galizzi, Esteban Tolj, 2015



Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



DIANA SARAVIA
GALERÍA DE ARTE



La Marquería
CUADRERÍA

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



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

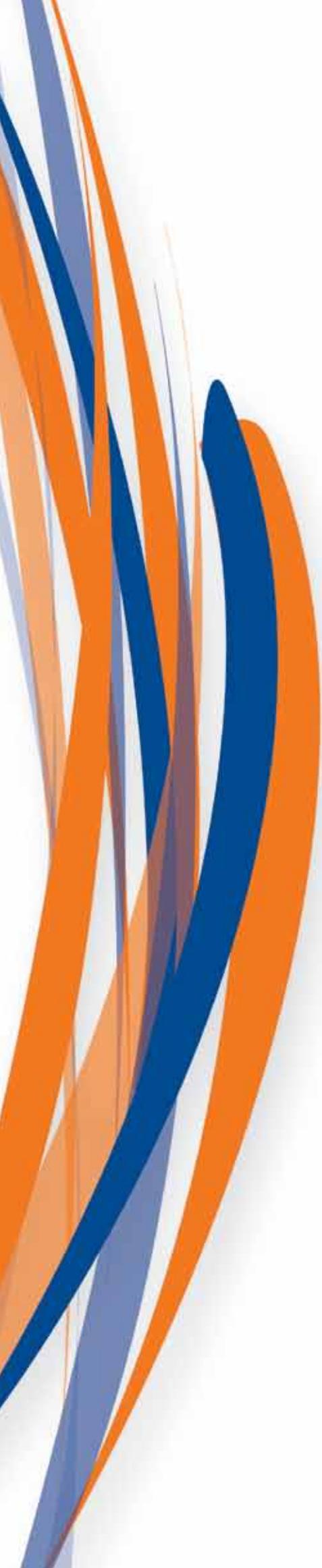
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY

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



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