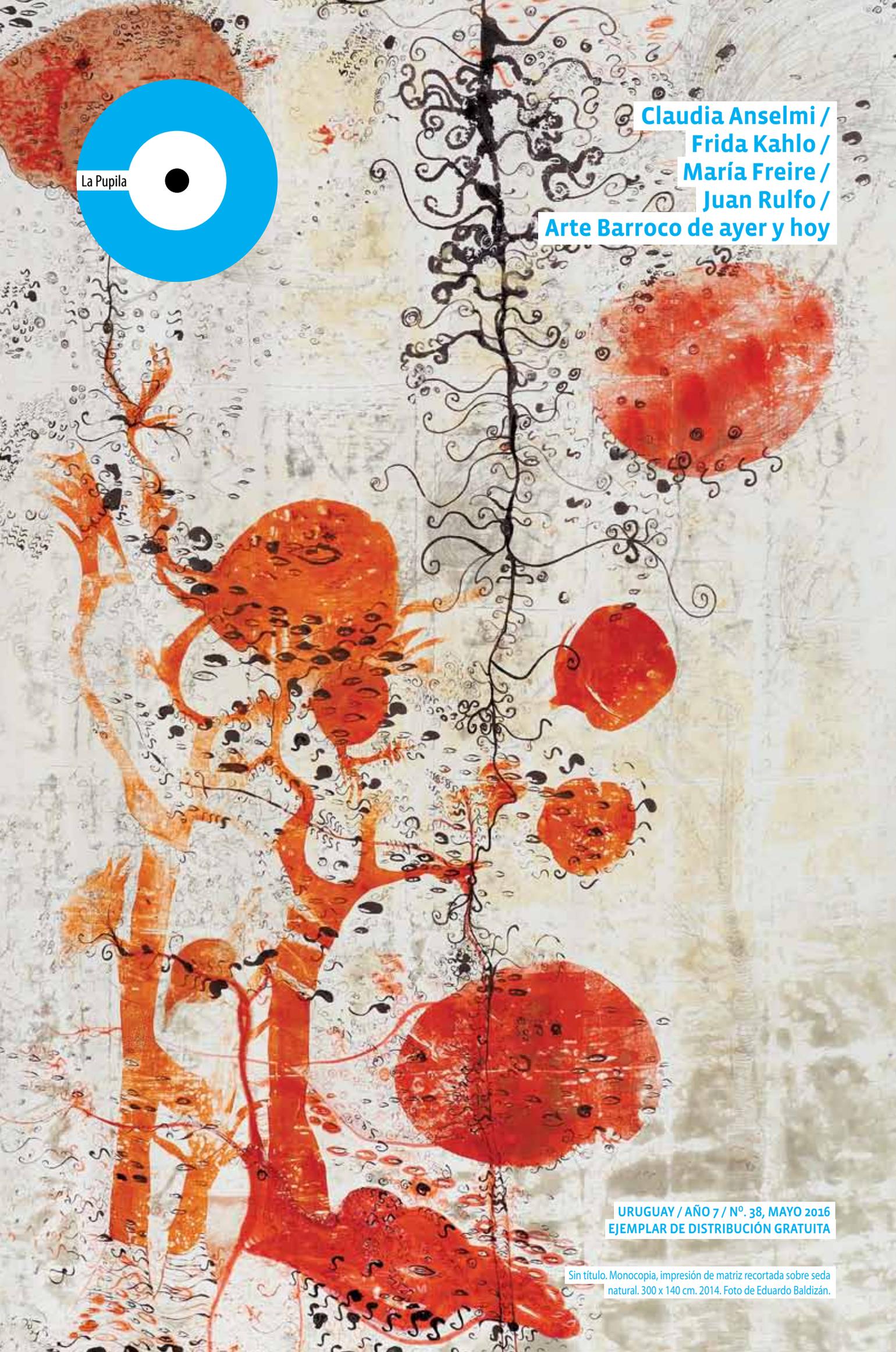




La Pupila



Claudia Anselmi /
Frida Kahlo /
María Freire /
Juan Rulfo /
Arte Barroco de ayer y hoy

URUGUAY / AÑO 7 / N° 38, MAYO 2016
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Sin título. Monocopia, impresión de matriz recortada sobre seda natural. 300 x 140 cm. 2014. Foto de Eduardo Baldizán.

- 1 Reportaje a Claudia Anselmi
- 8 Frida Kahlo, ¿una artista surrealista o realista?
- 14 María Freire: La pasión por la forma
- 22 Juan Rulfo y las presencias de la imagen
- 27 Arte Barroco de ayer y hoy

Uruguay / Año 7 / N° 38
Mayo 2016

Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

STAFF / Colaboran en este número

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

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

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*.

Máximo Hernán Mena (Tucumán, Argentina, 1986). Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Becario doctoral del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y Doctorando en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Se desempeñó como becario del DAAD en la Universidad de Colonia, Alemania, durante el semestre de invierno de 2013-2014. Colaborador de *La Gaceta Literaria* (Tucumán), entre otras publicaciones.

Inés Moreno. Magister en filosofía contemporánea por la FHCE. Docente e investigadora de Estética en el Instituto de filosofía de la FHCE y Profesora de Estética en la carrera de Filosofía en el IPA. Se desempeña como coordinadora académica del Depto. N. de Filosofía del Consejo de Formación en educación de la ANEP. Ejerció la crítica de artes visuales en diversos medios periodísticos y realizó numerosos textos para catálogos de exposiciones. Autora de *La justificación del valor: un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo* (2013).

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.



Asociación General de Autores del Uruguay

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



Claudia Anselmi en su taller. Foto de Roberto Schettini, 2016.

El **Arte** es una **herramienta** de **comunicación**

Claudia Anselmi (Montevideo, 1958) es una artista y docente de sólida formación que supo construir un lenguaje coherente en lo formal, utilizando técnicas gráficas (grabado, monocopias, estampados), que derivaron en instalaciones donde sus dotes de dibujante y la interacción con el público fueron ganando protagonismo. Desde hace unos años ha recurrido a la ancestral metáfora del bosque como leit motiv de sus muestras, logrando una densidad poética que motiva al espectador a encontrar diversos significados que aluden a lo visible y a la levedad inasible de sus imágenes.

GERARDO MANTERO

Tu formación comienza muy precozmente a los doce años concurrendo al taller de Nelson Ramos, uno de los espacios emblemáticos en la época de la Dictadura. Se puede decir que en aquel escenario dicho taller tenía un magisterio más conceptual o experimental. ¿Cómo influyó en tu posterior desarrollo como artista el paso por ese lugar?

Son muchas cosas... Yo tenía doce años. Eran doce años en una familia que si bien no estaba conectada con la cultura eran muy inquietos. Por la nacionalidad italiana de mi padre, y mi madre profesora de francés, a

mí me llevaban con esa edad a (el teatro) El Galpón. Con doce, catorce años ya estábamos enredados con el teatro, la literatura, teníamos profesores geniales como María Freire en Dibujo, por ejemplo, y otros docentes. Se hablaban de muchas cosas en mi casa, y en esos diálogos apareció la figura de Nelson Ramos. Mis padres no lo conocían. Papá salió un poco a averiguar con qué podía encontrar para que yo concretara ese sueño... y bueno, no fue fácil ingresar al Taller de Nelson. Primero que nada porque eran momentos muy particulares los que se estaban gestando a nivel político y ciudadano, y

eso generaba toda una mística alrededor de lo que era un taller de pintura. En ese momento el taller de Nelson quedaba en el *Club Atlético el Faro*. Había que atravesar toda una mesa de billar, los tipos acodados a la tres de la tarde tomando grappa... y ahí iba yo, muy graciosa con mis doce años. Se podría decir que ese fue mi primer encuentro con el mundo adulto; el mundo de los artistas y el mundo de "los grandes". Ese taller se forma a partir de un grupo que él tenía en la Figari: se lo habían pedido para tener clases fuera de la escuela de una manera más frontal. Recuerdo bajar esa escalera, porque era en un

sótano donde habían otros talleres de otras personas, artesanos. Era muy chiquito y lleno de caballetes... Estaba Jorge Satuy y quedé impactada con un dibujo suyo: la opción fue clara. Pero Nelson tenía una gran autocrítica para consigo, su trabajo, las cosas que miraba, de lo que hablaba en el taller, de las conversaciones que se generaban entre esos ex alumnos de la Figari... Fue un deslumbramiento pero también un darme cuenta que tenía que estar corriendo siempre porque... creo que conmigo experimentó una forma nueva de acercarse a la enseñanza. Yo venía de un mundo de muchos colores: me faltaba trabajar, pero me abocaba a una paleta bastante brillante (por decir paleta), y con Nelson estuve pila de tiempo trabajando con blanco, negro, y un solo color. Esa sistematización es realmente algo que te queda como sedimento; tuve una gran libertad sobre lo que yo quería hacer. Me acuerdo que yo quería trabajar sobre los Beatles pero tenía que ser en blanco y negro. Y yo quería hacer el Yellow Submarine y no me dejaba... Entonces lo hacía en casa y estaba bien. Él habilitaba esa dualidad. Yo trabajaba muchísimo y tenía compañeras que decían: "Ah, Claudia pinta", y eso era toda una imagen que me gustaba. Esos fueron realmente los inicios. Después un desarrollo, y luego vino la conformación de *Octaedro*. Al poco tiempo comenzaron a ingresar otros compañeros al taller y empieza una campaña de fondo para poder mudarlo a un lugar más grande. Ahí es que se muda a la calle San Salvador. Y esas campañas se hacían a través de las Ferias del Libro y del Grabado, que tiene que ver también con la campaña también económica para comprar la sede del Club del Grabado. Había otra conciencia también en la gente en apoyar y acompañar a la cultura independiente.

Los teatros independientes, o la gran etapa de Cinemateca.

Claro, Cinemateca. Después en los últimos tiempos, previos a la democracia, vivimos una especie de unión entre el Club, Cinemateca y El Galpón. Además del baluarte que era Nancy Bacelo, que era como el motor. Venían artistas que eran amigos de Nelson como Barcala, Rimer Cardillo, o Iturria antes de irse para Cadaqués, y se armaban esas grandes reuniones, que fueron parte de una formación fue riquísima. Un día Nelson me invita al taller a pintar y me regala una tela que él había pintado: estaba en la etapa de "las verticales". Pintábamos al óleo; la fineza que alcanzaba, la resolución, la plasticidad, el tinte, una maravilla el olor de la trementina, los pinceles. Yo lo veía a Nelson y era como un orgullo. Con su pincel estuvo como dos horas profundizando el surco, en esa vertical

que iba quedando como en relieve... y yo: "¿Podemos poner tal raya, y...?" Y él me miraba. Ese cuadro lo conservo. Valoro mucho esa actitud de él de fomentar mi libertad.

Y luego viene la experiencia de Octaedro.

Octaedro fue uno de esos episodios que a mí me quedó como un gran signo de interrogación hasta el día de hoy. Recién ahora es como que está saliendo la verdad. Todos los integrantes de *Octaedro* éramos en realidad integrantes del taller. Fueron muy importantes, *Axioma*, *Los otros* y *Octaedro*.

Recordemos a los integrantes.

Álvarez Cozzi que no era del taller, Gabriel Galli que era como invitado a través de Carlos Rodríguez, aunque tengo como una idea que llegó a venir al taller un tiempo, no recuerdo bien... Carlos Aramburu, Carlos Barea, Carlos Rodríguez, Miguel Lussheimer... y Juan Carlos Iglesias que falleció recientemente... Si algo tengo que decir es que era el Club de Tobi.

Otro jalón importante en tu formación fue el Club del Grabado, y la figura de Héctor Contte, con su rigor y sus silencios.

Sí. Yo llego al Club, después que Nelson me dijo que ya había cumplido mi etapa, mi ciclo por el taller. Para mí con diecinueve años fue muy fuerte... Fui a ver a Guillermo Fernández que me dijo que no tenía nada para enseñarme... y me fui al Club de Grabado. Era setiembre, me acuerdo claramente, porque la organización de la institución hacía que pasaras por serigrafía, xilografía y metales y era una especie de rotación fijada, y voy con Contte a grabado. El tenía una ejecución impecable en sus obras. Creo que venía de su formación en gráfica... Una limpieza visual tenían esas imágenes. Era de una prolijidad absoluta...

Lo que importa es que el club me introduce en el trabajo colectivo. Era como empezar con un lenguaje que yo no tenía. Además era una Institución que tenía su historia, una historia reciente y bastante comprometida, con gente ya ausente. Uno hereda ese peso. Cuando yo ingreso estaba en manos de las generaciones más nuevas, como Neibia Romero, Oscar Ferrando y Contte, que organizan los tres grandes talleres. Claro que en la dinámica de talleres podemos hablar de mucha gente como Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo, Ana Salcovsky, y después entran otros, como Ana Tiscornia...

En 1986 llega a nuestro país a dar un curso David Finkbeiner y muchos concurrimos a su taller. En una entrevista reciente vos recordabas que, según te



había manifestado, una serie temática tiene que tener un desarrollo de por lo menos diez años. Cuando uno mira tu obra en retrospectiva percibe una suerte de continuidad: es coherente.

¡Igual, que horrible darme cuenta que me costó toda la vida ver qué razón tenía Finkbeiner con eso de los diez años! Y lo apliqué a mi propia obra. Viste que los grandes docentes son como despertadores. David viene en un momento en el cual, después de mi experiencia de enseñanza con Contte, lo viví como un revolucionario. Era una persona que dominaba el oficio desde otro punto de vista. Te acordarás que para participar teníamos que pasar por una entrevista...

Sí, lo recuerdo. Trataba de indagar el porqué de lo que estabas haciendo.

Muy interesante, porque ahí empecé a visualizar cómo funcionan las cosas en otras partes del mundo, donde vos tenés que explicitar, defender lo que hacés conceptualmente. Ya desde esa entrevista te estaba orientando de lo que venía. Yo tenía experiencia en grabado pero esa fue una experiencia completamente nueva, conceptual y técnicamente. Nunca había trabajado en cobre, cuando parecía que el cobre era el sustrato natural para el grabado. Lo importante que fue nuclearnos en aquel tiempo con otros no era muy usual. Conocer el proceso creativo de tus colegas, la dudas de



Los juegos en el bosque_ que el viento hable, Exposición de Claudia Anselmi en el Museo Nacional de Artes Visuales, MNAV. Foto de Eduardo Baldizán.

la imagen y el poder hablarlas francamente, el ambiente de taller facilita eso. Y cómo él también se pudo adaptar a la eterna lucha de los materiales... Me acuerdo de llegar un día y estaba con una cacerola haciendo un baño maría con los asfaltos. Hay cosas que a lo largo de tu carrera o de tu vida te quedan grabadas. A mí esto me impresionó mucho. Nosotros teníamos veinticinco y él te hablaba de módulos de diez años...

Otra docente que influyó en vos y en otros artistas fue "Nena" Badaró. Recientemente se le realizó un merecido homenaje.

El taller de Nené lo hice paralelamente al club del Grabado, pero ya tenía la formación de Nelson. Nené simbolizaba algo

muy importante, que tenía que ver con mi propia historia y con su matriz de trabajo, donde los niños tenían su espacio con sus iguales. Eso por mi propia historia personal me pareció muy importante. Yo venía de un taller en el que estábamos tan formados para criticar (ojo que en un buen sentido), no al facilismo de la imagen: había que pensar bien por qué estás trabajando con esos materiales, el uso del color, que en la gráfica se restringen.

Pero Nené te abrió otra ventana...

Claro, ella me abrió al mundo interior. La integridad de esa persona frente al trabajo, a los tiempos, al respeto por los tiempos de ejecución de cada individuo. Sí, estoy muy agradecida porque además Nené es alguien

que facilita tremendamente el dialogo. No hay un día en que ella no recorte una nota periodística y te la comente, y te diga "es para ti", o que se preocupe por tu entorno familiar, preocupada por tus características, preocupada siempre en cómo llegaba ese niño al taller, si llegaba con sus padres, si llegaba solo... Era una casa abierta. Nelson era un taller abierto y Nené una casa abierta, ese es el final de la historia.

Con esa formación sólida que detallas y todo ese caudal de experiencias, en el año 1991 creas el Taller Cebollatí, junto con Teresa Gilly...

Con Teresa nos conocimos justamente en el taller de Nené, somos de la misma generación de talleristas.

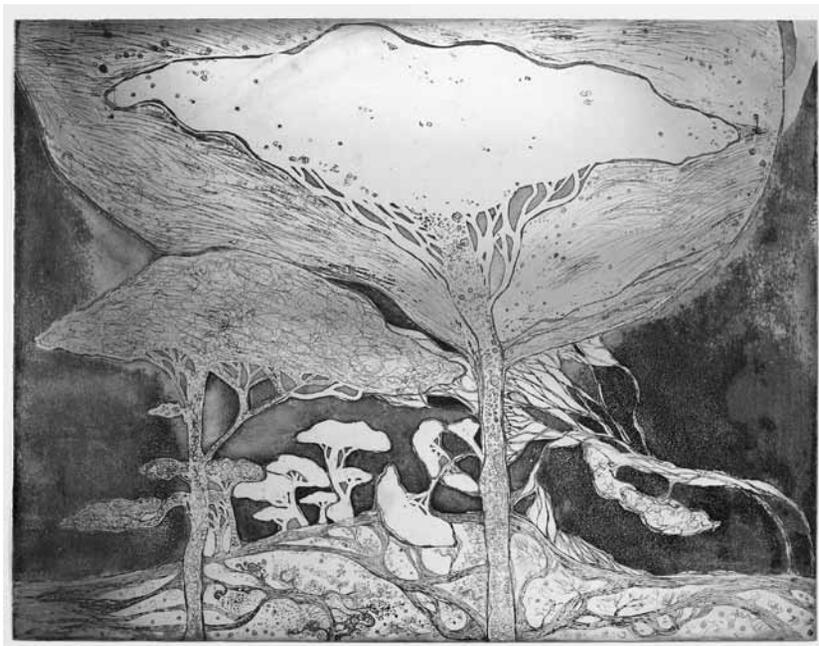


LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

- 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



Sin título. Matriz de grabado en chapa de zinc. Aguafuerte y aguatinta con sulfato de cobre. 50 x 65 cm 2016. Foto de Eduardo Baldizán.

¿Cuáles son las premisas con las que encaras la docencia actualmente?

Mirá, el taller comenzó siendo solo de niños y jóvenes y a los tres o cuatro años que lo abrimos ya integramos adultos, y es muy fuerte la matriz de Malvín (Nená) acá, porque no importaba tanto el resultado plástico, lo importante era el proceso por el cual la persona se sentía bien trabajando con determinados materiales. Nosotros tenemos en cuenta que hay una persona que lo está haciendo y cómo esa persona actúa e interactúa con el rigor con el que se planta frente a una técnica, a una obra, a un concurso, a cómo la puede difundir o no, en la libertad de elegir sus técnicas y sus temas. Ellos llegan y tienen las técnicas básicas.

Lo que decía Torres, "adelante y atrás del alumno".

Exactamente, pero ojo, dialogamos muchísimo, y siempre pensando en el crecimiento plástico. Desde hace uno años que estoy invitando a colegas a venir a dar su opinión, a participar en su proceso de creación, de forma que vean que no soy la única persona responsable frente a la conformación de los caminos de mis alumnos. Lo que resulta bien interesante, ya que estoy trabajando por módulos en los cuales ellos inicialmente retoman lo que dejaron el año anterior hasta que consolidan la propuesta del año y llega al final. De repente al libro de artista, y estamos todos trabajando con la información de los libros de artistas, respetando si hay quien quiere hacer sus propios papeles, sus propias formas, digitales ¿por qué no? toda esa diversidad puede entrar

en el módulo, y es increíble cómo aparece la diversidad de lenguajes. Siempre trato de fomentarla con fuerza.

En este momento estás exponiendo en el MNAV una muestra titulada "Los juegos del Bosque". El tema del bosque en la literatura es muy recurrente e implica una serie de lecturas... En principio, si lo buscas en un diccionario de símbolos, habla de la maternidad, de lo femenino, pero también tiene que ver con la tierra, con las raíces. En los cuentos infantiles es un lugar oscuro y terrorífico ¿Cómo edificate la idea del bosque?

¿Viste que uno se va construyendo? Yo no descarto ni la pintura ni el dibujo, ni ningún registro. Es el producto de lo que uno ha recibido. Lo que cambió sustancialmente en mí, fue cuando terminé la serie de los rollos que realicé para una muestra en Casa Gandhi. Ahí comenzó la interacción con el público. En ese momento el detonante fue el descubrimiento de la cueva de Chauvet, que años después Werner Herzog la retrató en un documental maravilloso... Cuando leo sobre el descubrimiento pienso en qué increíble el pasaje del hombre por esa cueva y cómo llegan a nosotros esos tesoros...En ese momento tuve la oportunidad de hacer la exposición en Gandhi y nace el primer rollo, como una historia que está como envuelta y que el espectador puede llegar a desentrañar, pero siempre unido con el pasaje del hombre que transforma y destruye los entornos, que los altera. La cueva ya no era la misma que había estado sellada e incluso existieron algunos movimientos de algunas

de las piezas encontradas... La cosa es que se armó una instalación. Esa instalación... en aquel momento se fumaba en las exposiciones, en el piso había puesto unos cueros pintados y la gente entraba fumando...

¿En qué año fue?

Año 1995. Durante los veinte días que duró la muestra, que era lo que duraban en ese momento, máximo un mes, la gente entró fumando, tiró cigarrillos en el piso, tiró la coca cola, los vasitos de plástico... Era parte del juego, ahí empezó el juego con el espectador. El rollo tenía cien metros dibujados y monocopiados, que si vos querías lo podías respetar o llevarte un pedacito... Se llevaron los cien metros en una hora y pico. Entonces yo dejé durante los veinte días todo lo que dejaron tirado en el piso. La gente que vino después no encontró ni la bobina, solo una gran frase que decía "Aquí estamos al final de la bobina de papel, equivocándonos, consumiendo..." en ese espacio "sucio" durante los siguientes veinte días.

Una de las características de la muestra actual es que es envolvente y tiene densidad poética. El artista alemán Gerhard Richter decía con respecto a la creación: "uno construye cualidades que se pueden decir y deja afuera lo que no se puede decir, que siempre es lo más importante".

Primero te voy a contestar por qué el bosque. Tiene que ver con lecturas, como por ejemplo Heidegger, el "Claro del bosque". Ahí viene el primer bosque en DODECA, pero era un bosque fraccionado, donde también la interacción de la gente fue increíble, donde el conjunto era mucho más denso, no te quedaba otra opción el camino estaba dicho, no como en este otro bosque (MNAV) donde el camino lo haces tú. Acá, por el propio montaje tenías que ir como buceando, y entonces ahí intervino el sonido del material. Es una sumatoria... También existen sectores transparentes que según el lugar donde estabas parado podías ver o no una gran pintura al fondo, o quedarte en el claro. Este bosque es una gran representación porque no hay ningún objeto natural en él. En ninguno de mis bosques. Este es mi cuarto bosque. Siempre perseguí distintos objetivos en cada uno y me acompañaron las lecturas los escritores como Ortega y Gasset, el concepto de Richter que mencionas es muy similar al de Ortega y Gasset en el que me basé. "Los árboles no dejan ver el bosque y gracias que así es en efecto el bosque existe. La misión de los árboles patentes es hacer latentes el resto de ellos y sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando

otros paisajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque". Es por eso que el bosque huye de los ojos. Entonces ese juego... ¿por qué juegos en el bosque? Aunque parezca ingenuo lo que digo, no lo pienso tanto por la literatura infantil que sin duda forma parte de nosotros, cada quién tiene su propia ancestralidad con eso. También tenés vivencias relacionadas con la oscuridad, la poética, lo metafórico... Entonces, bueno, desde Tolkien hasta Rafael Alberti pasando por los mencionados Heidegger y Ortega y Gasset.

Desde La Divina Comedia, el bosque es utilizado como metáfora y fuente de inspiración.

Exacto. Marita Yuguero, la curadora de la muestra, la cita en su texto. Las raíces y la tierra son otros de los pilares que sustentan el recorrido. El primer árbol con sus raíces genera el bosque. Cuanto más tupido es el bosque más vínculos hay. Entonces me vienen las palabras "vínculos", "tierra", "estar y no estar", "sombra", "niebla", y claro, el viento, que es el que purifica... De muy chica tuve claro que lo que quería y lo que tenía entre manos era una herramienta de comunicación. Lo de la poética se fue conformando por esos viajes que uno hace, por obras de otros que vas conociendo, con amigos... hay obras que me marcan mucho, hay artistas que me marcan, pero de repente no toda su obra. Como Wittenborg, que me marcó mucho en un inicio, mientras también estaba siguiendo de cerca a Louise Bourgeois, a Lygia Clark, a Bill Viola... Después en nuestro medio, con otras personas (que como yo estábamos también investigando, si esa es la palabra adecuada). Entonces es muy difícil que vos entres a este bosque y que salgas sin haberte contagiado, contaminado de algo. Está presente lo ancestral desde el montaje, buscado en el espiral. Lo primero que uno grafica es el espiral. Está muy unida al



La nieve cubría bosques y lagos..., cada tanto una ardilla. No había gente alrededor solo el impacto y la belleza. Ahí en esa inmensidad llevé mi manto. El metal congelado de la máquina lastimaba las manos. Claudia Anselmi. Minnesota, febrero de 2008.

círculo, la connotación de ese círculo, de ese claro que se genera. Me parece que al tener una herramienta de comunicación, al estar presentes cosas tan importantes en la esencia de la humanidad como es el árbol, el árbol de la vida, los cuentos... a todo el mundo le va a evocar algo.

¿Y la emoción, el conmovedor, son elementos imprescindibles en una obra de arte?

Sin duda. Yo me acuerdo cuando vi por primera vez a Boticelli...

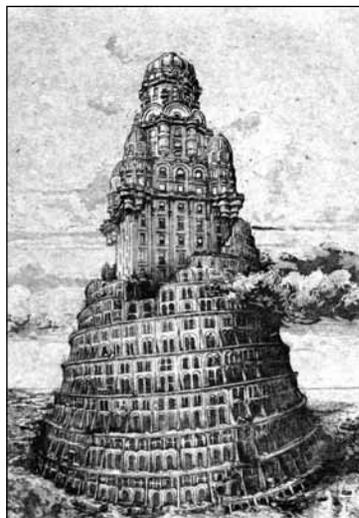
Uno de los hallazgos de la muestra es como está resuelta formalmente. Lo que además implica dificultades a sortear.

Implica un esfuerzo físico. En realidad nunca me importaron las dificultades. Creo que cuando uno tiene claro lo que quiere trabajar, si bien las dificultades son reales (porque este es mi espacio físico de trabajo

y lo comparto con mis clases) fueron meses de subir y bajar, de armar y desarmar el taller los fines de semana, primero con las telas, después con la parte de chapas...

¿Qué técnicas utilizaste?

Viste que la exposición tiene como cuatro; me gusta llamarlos "movimientos" porque para mí la música es muy importante. Elegí que no hubiese música. Lo estuve pensando y la elección fue que no hubiera. La música es la interior. Si yo marcaba eso también era una forma de palear el recorrido, al menos sentía que paleara un camino y yo quería que eso quedara abierto a cada visitante. Entonces la primera parte es como contundente, como inanimada. Pero puede leerse en cuatro instancias, preparatorias algunas. El primer espacio, el de las chapas, es preparatorio. Después el tránsito de mis hijos, que es la primera vez en todas



PEDRO PERALTA

Sala Pedro Figari
del Ministerio de Relaciones Exteriores
Cuareim 1370, Palacio Santos

del 5 al 12 de mayo de 2016

Horario de sala:
de lunes a viernes de 10:30 a 16:30 hs.



Galería de Arte
Marquería Fina
Arte Contemporáneo



Bartolomé Mitre 1379
Cel: 099 303 718 / Tel. 2917 0343
www.alsurart.com / alsurart@gmail.com
Montevideo - Uruguay



Sin título. Uno de los 56 paneles que integran la instalación Hay vida en el bosque. Monocopia, Bolígrafo sobre seda natural. 280 x 140 cm. 2015. Foto de Eduardo Baldizán.



Sin título. Uno de los 56 paneles que integran la instalación Hay vida en el bosque. Monocopia, impresión de matriz recortada sobre seda natural. 300 x 140 cm. 2014. Foto de Eduardo Baldizán.

mis muestras que están presentes y luego la última instancia que es hacia dónde vamos... hacia dónde se dirige el mensaje, si es que podemos llamarlo así... la conclusión.

¿La esencia?

Sí, creo que es eso.

¿Cómo lo resolviste?

Son técnicas gráficas casi en su totalidad. Las chapas son de zinc y de aluminio, lo que hablábamos de la dificultad de los materiales. En Montevideo ya no venden chapas de zinc que sirvan para lo que yo quería, para grabar. Existen como insumos arquitectónicos. También esa dificultad de vencer el material nuevo, algo que puede ser un aluminio, un pvc, una cortina de baño. La transformación de los materiales es lo que me interesa. A mí siempre me resultó muy atrayente la técnica de la monocopia. Siempre aconsejo tener una técnica que te acompañe, porque si te acompaña crece y si crece se relaciona. Y después vino el cambio de escala y comienzan las asociaciones; ¿por qué tinta china?, ¿por qué no pinceles? Te da una gran libertad.

¿Qué soportes utilizaste?

Los soportes son plásticos. El gran árbol caído es vinilo transparente, justamente para que la visión hacia el bosque tupido

sea como un pasaje. Después hay distintas densidades y calidades de telas. Eso es otro guiño.

Pero también dibujaste en las paredes de la sala del museo.

Si eso fue con grafo. Bien blando: 6b, 8b, capaz algún planteo en 2b. Y el dibujo sigue creciendo, porque la idea es que acompañe la muestra los dos meses. Por ejemplo, hoy estoy sacando unos paneles para que se vea más el dibujo. Eso va cambiando.

Willem De Kooning decía a partir de su relación con la crítica: “es una ayuda mutua al revés: yo puedo vivir sin ellos y ellos pueden vivir sin mí”. La crítica del mundo está en retirada por varios factores. Lo que sí existe en el mundo es el imperio del mercado. En Uruguay se da la singularidad de que el mercado es mucho menor en su incidencia, si lo comparamos con la región, y con una distancia inconmensurable si hablamos de los grandes centros del arte. ¿Cómo te ubicas en ese contexto?

No me ubico de ninguna forma. Trabajo siempre. Lo que te decía más temprano. No es un tema que tenga resuelto y que tampoco me inquieta. Creo que si algo te inquieta lo resolvés. Sí lo que hago es trabajar en el

taller, y cada tanto hago una muestra, pero tampoco estoy pendiente de lo que está pasando. No me preocupa no exponer todos los años. Nunca me dejé atrapar por eso y puedo hacer libremente lo que quiero. ¿Qué más? Sí me interesa la difusión, lo decíamos antes, esto es una herramienta de comunicación importante. Me interesa el análisis desde el centro, de lo que genera en las personas. Tengo un gran respeto por las personas que visitan la muestra. El punto de vista del público me interesa y me interesa también el punto de vista de los actores con los que puedo llegar a intercambiar opiniones, dialogar. En una parte del catálogo agradezco a todos los que vieron y conversaron, estoy hablando de Ana Tirsornia, Liliana Porter, Rimer Cardillo, Estela Lizaga desde la fundación Itaú. O sea, estoy y soy parte de una realidad que es otra cosa distinta a “producir para”. Eso no lo hice nunca.

La misma singularidad de este escenario da como resultado, por ejemplo, que las galerías de arte no sean protagonistas de la actividad cultural, de que existan pocas salas privadas, de que la mayoría de los espacios de exposición sean del Estado.

Lo que es peor. Hubo salas privadas y ya no hay. Una de las causas de que la crítica no esté tan presente... Igual yo creo que hay otros medios. Antes vos creabas y elaborabas, y te quedabas ahí a ver si el crítico te veía y escribía... y era un poco injusto. Hoy la dinámica de la información y de la comunicación hace que más medios se enteren, y no solo la prensa escrita. Hay gente muy seria trabajando en radio o en Internet. En cuanto al papel del Estado, yo estuve muy presente en toda la parte de la gestión cultural de instituciones independientes. Eso es bien distinto al organismo estatal. No siento ningún imán por el poder. Todo lo contrario: creo en el diálogo y en que los actores propongan. Somos de una generación acostumbrada a resolver cosas en muchos ámbitos. Por muchas circunstancias y limitaciones nuestra generación se buscaba los espacios y las oportunidades para hacer las cosas. Es bien importante que hoy muchas se puede hacer a nivel estatal. Se crearon comisiones para resolver cosas importantes, pero siempre son dinámicas que dejan afuera otras campanas. Es cierto que tenemos pocas salas. Años atrás teníamos varios institutos culturales: el Italiano, el francés, el alemán. Teníamos galerías, la Bruzzone, la Latina que era mucho más dinámica, la del Notariado que era más independiente. Y antes de eso teníamos el espacio del Salvo que era para jóvenes, a lo que se sumaban los museos. Si bien no era tan habitual el museo abierto a la producción

local y reciente, que ese es un destacable logro actual: llevar artistas jóvenes vivos a los museos. Y se han creado otros centros, pero hay que ver qué pasa con las direcciones de los mismos. Es bien difícil que no quede gente por fuera, pero es también resultado de un gran deterioro social que nos involucra a los propios artistas plásticos y que tiene que ver con el hecho de que no nos encontramos. No accedemos ni siquiera a ponernos de acuerdo a si nos vamos a jubilar como artistas o no. Entonces cuando se te presentan invitaciones a formar parte de esa interna yo me cuestiono: ¿sigo en mi taller o participo y actúo? Yo creo que la soledad también está dada. Uno tiene siempre sus círculos. Lo que está pasando, y es grave, es que esos círculos se están trasladando a las determinadas salas estatales o a los escasos espacios privados de difusión. Pero también están pasando cosas. Tenemos una biennial de Montevideo, y todo lo que conlleva armarla económicamente, los nexos entre artistas. Que se puede mejorar se puede mejorar, pero lo cierto es que existe una biennial de Montevideo. Va por su segunda edición. Tenemos también una feria internacional que se hace en Punta del Este. La formación del artista cada vez es más internacional. Quizás la feria no sea la que uno quisiera, pero el generar espacios y contactos, poder coordinar, acercarse a una galería internacional... No hay debates más abiertos como teníamos nosotros.

En estos últimos años Rimer Cardillo ha dado cursos de grabado en tu taller. Recientemente ha creado una asociación que integramos ambos y que tiene diversos objetivos, y de la cual sos una pieza fundamental. ¿Podes contarnos cuáles son esos objetivos que se persiguen?

El colectivo de grabado de Montevideo se conformó en el encuentro de los 55 años de existencia del Club del Grabado y tiene como objetivo la difusión de las técnicas gráficas. Pocos meses después de funcionar como grupo nos enteramos que está Rimer Cardillo en Montevideo. Entonces, parte de nuestros objetivos era la reestructuración de los talleres, del armado de los talleres de grabado. Lo invitamos a Rimer a participar en la modalidad de taller. De forma entusiasta Rimer acepta, y como el taller había sacado un premio por Fundación Itaú, pudimos concretar el proyecto. Rimer viene con la idea de la asociación. Nos estamos quedando chicos en cuanto a acceder a otras formas. Si se utiliza una forma legal se abren posibilidades de acción y la gran idea que mueve a la asociación es la de rescatar la memoria de nuestros grabadores. No es sencillo, y se ha ido desarticulando el acervo al no tener espacio físico.



Mi elemento. Monocopia sobre vinilo traslúcido, pintura acrílica e intervención digital sobre fotografía de Pablo Bielli. 260 x 120 cm. 2008.

La importancia que a nivel internacional se le ha dado a los gabinetes de grabado: es una idea de Rimer que es bien importante y que hay en muchos lugares, desde Brasil hasta Alemania. Son lugares dentro de espacios, que pueden ser museísticos o no, y que cuentan con un área de conservación de matrices y copias (que precisan determinadas condiciones de temperatura para evitar deterioros y manchas).

Preservación y difusión de las técnicas gráficas.

Sí. La asociación tiene como objetivo nuclear a los artistas a través del sistema de socios, que con una pequeña cuota aporte dinero a los proyectos que la asociación tiene en

mente. Por ejemplo, el mencionado gabinete de grabados, para estudiantes, investigadores. Para proteger el patrimonio. Las familias no saben qué hacer con esos tacos de grabado. Hay familias que han sido como más consecuentes con la obra de sus seres queridos, pero otras que por necesidad de espacio, por desconocimiento, han dispersado ese legado. Nuclear en un espacio físico para investigar, para preservar y difundir. Actividades paralelas: organización de talleres y en conjunto con otras áreas. Rimer es un hombre muy informado y atento al entorno y en la interacción, el aggiornamiento técnico. Hemos acortado distancias en los procesos, por investigaciones nuestras y por el intercambio que compartimos con él. 📍

¿Frida Kahlo, una artista surrealista o realista?

“En medio del panorama de toda la pintura mexicana de calidad, producida durante los últimos veinte años, como diamante en el centro mismo de un gran joyel, clara y dura, preciosa y cortante, esplende la pintura de Frida Kahlo Calderón”².

Frida Kahlo (1907-1954) es una de las principales figuras del arte mundial del siglo XX. A partir de 1980 su obra adquirió una importante relevancia internacional; sus pinturas comenzaron a destacarse no solamente por su calidad artística sino también por los altos precios que alcanzaban en el mercado del arte. Tempranamente, varios historiadores asociaron su obra al “surrealismo latinoamericano”. Ya en los años treinta, el fundador del surrealismo André Bretón, al tomar contacto con su obra, señaló que la artista era “la más surrealista de todos nosotros” y consideró sus creaciones como “una cinta de seda alrededor de una bomba”. Sin embargo, su adscripción a la vanguardia surrealista es muy discutible. Examinar sintéticamente esta cuestión es lo que pretende hacerse en esta instancia.

JOSÉ COITIÑO

Frida Kahlo y sus vínculos con el surrealismo entre 1938 y 1940

Aunque no se puede negar los lazos que la artista tuvo con este movimiento artístico, no es tan sencillo catalogarla como uno de los principales exponentes del surrealismo en América Latina. Frida Kahlo participó en tres exposiciones en las que se vinculó, de manera disímil, con ese movimiento artístico. La “primera incursión en el mundo del surrealismo” fue en 1938. En este año expuso de forma individual en la galería Julien Levy ubicada en Nueva York, institución orientada hacia esa corriente artística. André Bretón, que se encontraba en México², escribió un ensayo para el folleto de la exposición. Para asombro de la artista, la exposición tuvo un éxito considerable. La muestra fue en general bien recibida por la crítica neoyorquina, que comentó que su obra llamaba la atención “por la combinación de la “intimidad femenina” con elementos surrealistas y un fuerte carácter mexicano”³. Frida Kahlo vendió aproximadamente la mitad de los cuadros expuestos y

recibió algunos encargos. Además, durante su estadía en la ciudad, entró en contacto con algunos representantes del círculo surrealista neoyorquino.

Un año después, en 1939, expuso en la galería Renou & Colle de París, donde fue invitada por André Breton. A diferencia de la anterior, esta exposición no tuvo tanto éxito (pese a que el Museo del Louvre adquirió uno de sus cuadros) y hubo ciertas rispideces entre la pintora y el poeta. Finalmente, en 1940 participó con dos obras en *La Exposición Internacional del Surrealismo* celebrada en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, ubicada en ciudad de México. Allí expuso *La mesa herida* y *Las Dos Fridas*. La primera es una pintura de gran formato (algo inusual en la artista) que actualmente se encuentra extraviada. Se presenta allí una serie de elementos iconográficos claramente vinculados al universo del teatro: dos grandes cortinas recogidas enmarcando la escena, un suelo de madera a modo de tarima y un exuberante paisaje vegetal de fondo, que asume un rol claramente decorativo⁴. En ese escenario

nos encontramos con un acontecimiento inquietante y perturbador. En el centro del cuadro, como Jesús en *La última cena* de Leonardo da Vinci, se encuentran sentada Frida Kahlo. Viste su clásico traje de tehuana y mira fijamente al espectador. Está rodeada por una extraña comitiva: un esqueleto, una escultura precolombina de terracota y un Judas. También representó a un ciervo y a sus dos sobrinos, Isolda y Antonio. Este cuadro parece estar vinculado con otro, pintado dos años antes, titulado *Cuatro habitantes de México*. La mesa, el suelo de madera y el vestido de Frida están manchados de sangre, recurso visual recurrente en la obra de la pintora mexicana. Se trata de una obra misteriosa, que puede dar lugar a distintas lecturas, haciendo patente la polisemia que caracteriza la vasta actividad artística de la pintora mexicana.

Las dos Fridas es una de sus obras más conocida y comentada. La doble representación del cuerpo y el desdoblamiento psíquico con la consiguiente duplicación de la imagen de la artista, es sin duda el tema



Bernard Silberstein, Frida Kahlo pintando. *La mesa herida*, México, 1940. Revelado en plata gelatina. 41,91 x 36,20 cm.

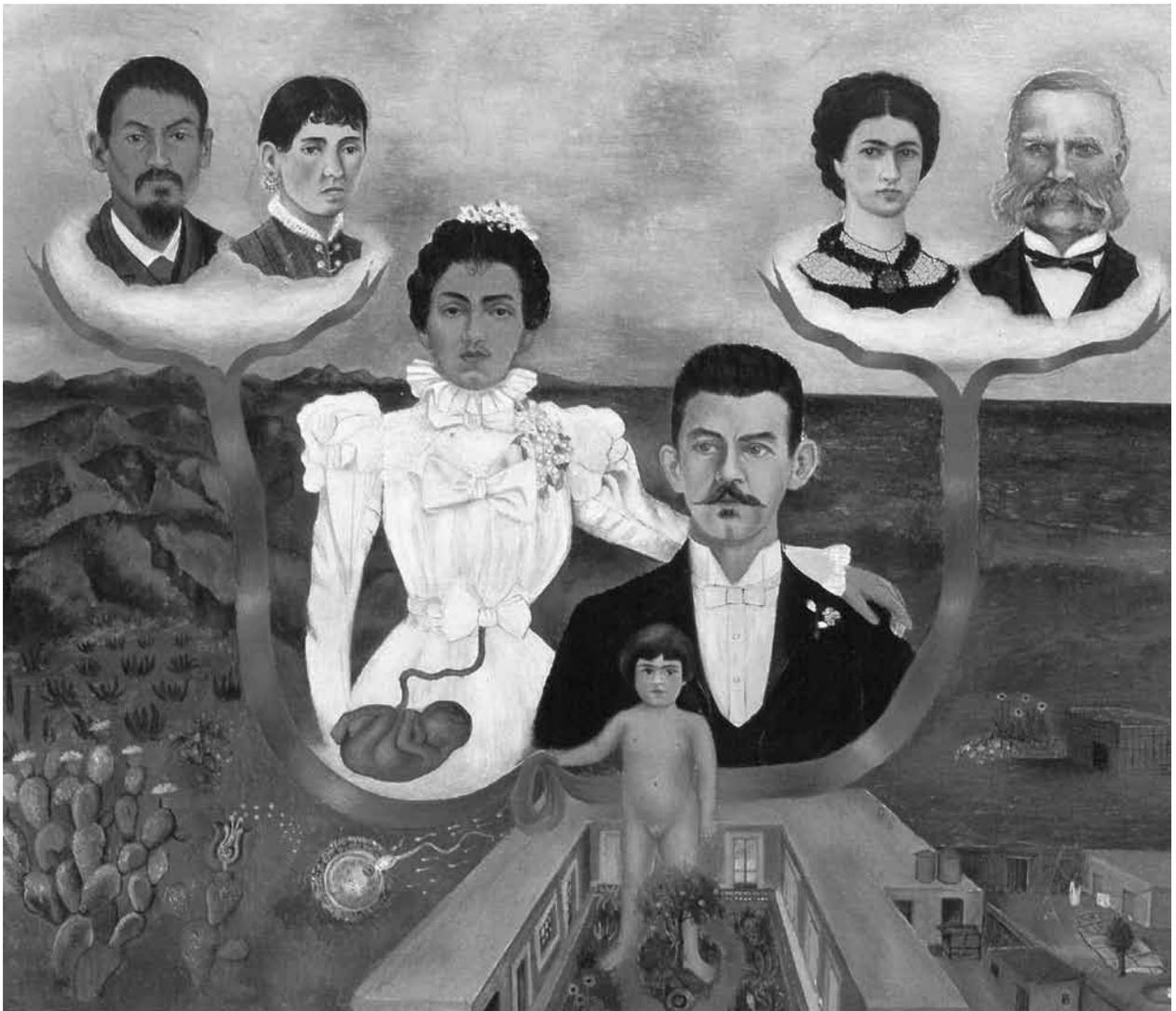
central de la misma. A la derecha una mujer mestiza de tez oscura vinculada a México. A la izquierda una Frida de tez más blanca asociada a Europa. Aquellos autores que analizan su obra desde una óptica psicobiográfica (óptica que se ha usado excesivamente para analizar las creaciones de la pintora) insisten en plantear que hay una estrecha vinculación entre el cuadro y la aguda crisis sentimental por la que estaba pasando la artista, a raíz de su separación de Diego Rivera. La Frida mestiza vestida de Tehuana, que sostiene en su mano derecha un amuleto con la foto del pintor cuando era un niño, sería la mujer amada por este mientras la otra, vestida a la europea, es la fémina despreciada y abandonada⁵. Pero puede hacerse otra lectura, que se aleje de esta visión psicobiográfica. La Frida blanca podría representar a una criolla vinculada al periodo del porfiriato y por lo tanto al pasado. La mestiza parece asociarse más al México de Lázaro Cárdenas y por lo tanto al presente de la artista⁶. Sentadas bajo un nublado cielo, que recuerda los firmamen-

tos de El Greco, están unidas por las manos y por una arteria que sale de los corazones desnudos de ambas. No se miran, permanecen hieráticas observando al espectador. La Frida europea o criolla vinculada al pasado pierde sangre, la hemorragia apenas es contenida por una pinza de cirujano que ha manchado su blanco vestido. Esta obra se relaciona con dos pinturas anteriores de la artista: *Mis abuelos, mis padres y yo*, en la que se hace referencia a su "doble origen" (madre mexicana, padre europeo) y *Recuerdo*, en la cual aparece un enorme corazón sangrante sobre el suelo, al lado de una Frida a la que este órgano parece haberle sido extirpado. Reina en ese escenario un gran vacío y soledad. En lo que atañe a los antecedentes artísticos de esta pintura, pueden rastrearse influencias varias. Hay una clara vinculación con la pintura academicista *Las dos hermanas* de Théodore Chassériau de 1843. Pero sin duda también hay elementos del arte mexicano precolombino y barroco, como lo señala Damián Bayón. Se percibe la influen-

cia de la *Coatlicue* azteca⁷. Aquella "potente figura" de la diosa azteca llamó tremendamente la atención de André Bretón porque su "monstruosa belleza" parecía ilustrar algunos de los conceptos acuñados por el surrealismo⁸. Asimismo, parece hacerse presente la imaginería católica vinculada al Sagrado Corazón de Jesús y a los sanguinolentos Cristos del periodo barroco. No se puede profundizar más en esta instancia en el análisis de esta pintura y en las distintas interpretaciones que se han elaborado en torno a ella. Sin embargo, parece quedar claro que no se trata de una obra propiamente surrealista. Podemos en una primera instancia establecer ciertas vinculaciones pero es evidente que está más asociada a las vivencias personales de la artista y posiblemente a la historia de México, antes y después de la revolución de 1910.

La obra "más surrealista" de Frida Kahlo

Pese a no haber figurado en la referida exposición de 1940, *Lo que el agua me dejó* de 1938, se ha convertido una especie



Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936. Óleo y témpera sobre metal. 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

de obra paradigmática del “surrealismo latinoamericano”. Se exhibió en la galería de Julien Levy en 1939 y fue reproducida en la revista *Minotauro* en ese mismo año. Fue un pintura “por la que Breton se sintió emocionalmente impresionado hasta el punto de considerarla como la encarnación del espíritu surrealista, creyendo ver en ella la visualización de la frase pronunciada por Nadja: *soy el pensamiento sobre el baño en el cuarto sin espejo*”⁹. Esta misma pintura fue empleada, muchos años después, para ilustrar la tapa del libro de la crítica de arte norteamericana experta en surrealismo Mary Ann Caws¹⁰. Esto nos demuestra que aún en el siglo XXI la asociación entre Frida Kahlo y el surrealismo sigue muy vigente. La obra parece ser la materialización de aquella frase del Conde de Lautréamont que los surrealistas tomaron como divisa: “*bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas*”.

Hay una ruptura con las leyes tradicionales de la perspectiva y se une en un solo plano la visión cenital con la visión frontal¹¹. Visualizamos una serie de imágenes fantásticas, dispuestas de forma un tanto caóticas, que flotan sobre una bañera y que no parecen tener conexión, dotando la pintura de un carácter onírico. Como lo señala Whitney Chadwick, pueblan este cuadro una serie de imágenes libremente asociadas derivadas de pinturas anteriores o que luego se plasmaran en obras independientes. “*Images of sexuality, pain, and death are filtered through the history of her art, and memory, dream, and art flow together*”¹² (Imágenes de la sexualidad, el dolor y la muerte se filtran a través de la historia de su arte, y memoria, sueño y arte fluyen juntos). Desde la clásica visión piscobiográfica es claramente una obra en la que aparecen muchos elementos ligados a la vida de la artista, representado en cierta forma su realidad. Pero también es una obra transgresora en

la que se plasman sin tapujos elementos vinculados al cuerpo y a la sexualidad femenina, dotándola de un carácter claramente subversivo frente a determinadas convenciones sociales y morales. “Kahlo retrata su cuerpo reclinado en una tina según su propio punto de vista; ahora el observador es el observado y no queda lugar para el disociado espectador soberano [...], el agua de la tina se convierte en fluido amniótico, estableciendo una cadena de asociaciones —una metafórica del fluido— que específicamente connota al cuerpo femenino”¹³. Nos encontramos con Fridas que se reproducen casi infinitamente como en un juego de espejos. La sangre emerge de una especie de arteria adherida al tapón de su bañera. Los dos pies tienen allí un rol fundamental, son la representación de un fragmento de su cuerpo, fragmento que ella y nosotros vemos. Las uñas de sus dedos están pintada de un rojo intenso y uno de los pies presenta una gran herida sangrante, como una espe-



Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939. Óleo sobre lienzo. 173,5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, México.

cie de premonición de la postración definitiva y de la amputación de la pierna derecha que sufrirá Frida Kahlo al final de su vida. En 1953 realizó en su diario un dibujo de dos pies, que nos remiten a los representados en la bañera.

La obra parece ser una síntesis de su vida y concomitantemente de su vasta producción artística. La calavera que está debajo del volcán también está presente en *Cuatro habitantes de la ciudad de México* (y en otras pinturas) realizada el mismo año. Sobre un volcán, elemento fundamental de la identidad geográfica mexicana, aparece un rascacielos que figura en un dibujo titulado *El sueño o Autorretrato onírico* (1932). Las dos mujeres que aparecen sugestivamente unidas, dotando a la pintura de una importante connotación sexual homoerótica, se

corresponde con una pintura titulada *Dos desnudos en un bosque* (1939). El retrato semioculto de la pareja sobre una isla, entre plantas que recuerdan la vegetación exuberante presente en obras de Max Ernst, podría representar a sus padres y se asocia (al igual que *Las Dos Fridas*) con la pintura *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936). La mujer yacente que flota desnuda sobre el agua recuerda a aquella Frida sangrante de *Henry Ford Hospital* (1932). En su cuello se envuelve una cuerda, que sujeta un hombre enmascarado que se encuentra en tierra firme. Sobre la cuerda desfila una extraña comitiva de insectos y una bailarina que dotan esta creación artística de un carácter extraño e irracional. El vestido de tehuana que flota solitariamente a su lado, una especie de alter ego, se enlaza con la pintu-

ra *Recuerdo* (1932). Por último, el gran caracol, símbolo de la fertilidad, aparece en la pintura *Diego y Frida* (1944).

Entre lo surrealista y lo realista

Pasemos, a modo de cierre, a realizar algunas consideraciones someras sobre la figura de Frida Kahlo como figura surrealista. Esto fue durante mucho tiempo producto de arduos debates, aunque en la actualidad la mayor parte de la crítica parece estar de acuerdo en que no fue una artista propiamente surrealista o en todo caso fue una "surrealista involuntaria" o una "surrealista adoptada". La crítica Marta Traba en distintos escritos suele presentarla como un exponente del surrealismo¹⁴. Irma Arestizábal señalaba al respecto: "Considerada surrealista por muchos y ayudada por



Frida Kahlo, *Recuerdo*, 1937. Óleo sobre metal. 40 x 28 cm. Colección privada.

André Breton y Marcel Duchamp, Kahlo realiza una obra que tiene la dosis de humor negro, de dialéctica vida-muerte, de mezcla de crueldad y horror que los surrealistas demandan¹⁵. Pero Frida Kahlo es, como tantos otros artistas, difícil de asignar a un movimiento determinado y su relación con el surrealismo fue bastante ambigua e incluso conflictiva. "La problemática que envuelve la consideración de las artistas surrealistas, se agudiza al llegar a la figura de Frida Kahlo, cuya propia adscripción al grupo resulta confusa, tanto que algunos autores la desestiman, además de que la propia artista no aceptó nunca ni el magisterio de Breton, ni esa denominación"¹⁶. Posiblemente el reconocimiento público

que logró el surrealismo y el vínculo que tuvo con esta vanguardia, incidió en el reconocimiento que su obra adquirió en el mundo del arte. No obstante, esto no es razón suficiente para catalogarla como una surrealista. Su pintura tenía claramente un "potencial revolucionario", como el propio Breton manifestó, pero "esta revolución residía más en la conciencia que en el subconsciente, se apoya más en el pensamiento y en la vigilia que en lo onírico. En definitiva no tenía una raíz propiamente surrealista"¹⁷.

La historiadora Laura Rodríguez Noehles¹⁸ argumenta que hay razones de peso que impiden clasificarla como surrealista. Por un lado, los conceptos de inconsciente y

deseo, que son centrales en movimiento surrealista, no se pueden identificar claramente en su pintura. Los temas que nos presenta nada tienen que ver con la noción de deseo surrealista, que es un deseo de corte claramente masculino y de una fuerte connotación sexual. Por otro lado, la artista es profundamente nacionalista, rasgo que no identificaba el arte y la filosofía surrealista. En su obra son constantes las referencias a la identidad mexicana. Según la referida autora, uno de sus objetivos esenciales fue la "búsqueda de una estética mexicana". Varias de sus pinturas están notoriamente influenciadas por los ideales de la revolución mexicana. Ella formó parte de un grupo de intelectuales que creían en la existencia de una nación mexicana homogénea. En su vasta obra, son recurrentes elementos visuales tomados del mundo indígena, de la fauna y la flora mexicana, de los exvotos y de las costumbres de aquel país. Incluso en la pintura *Lo que el agua me dio*, aparecen recursos visuales asociados a la "mexicanidad" como el volcán, la flora, el vestido de tehuana, una máscara precolombina y la calavera.

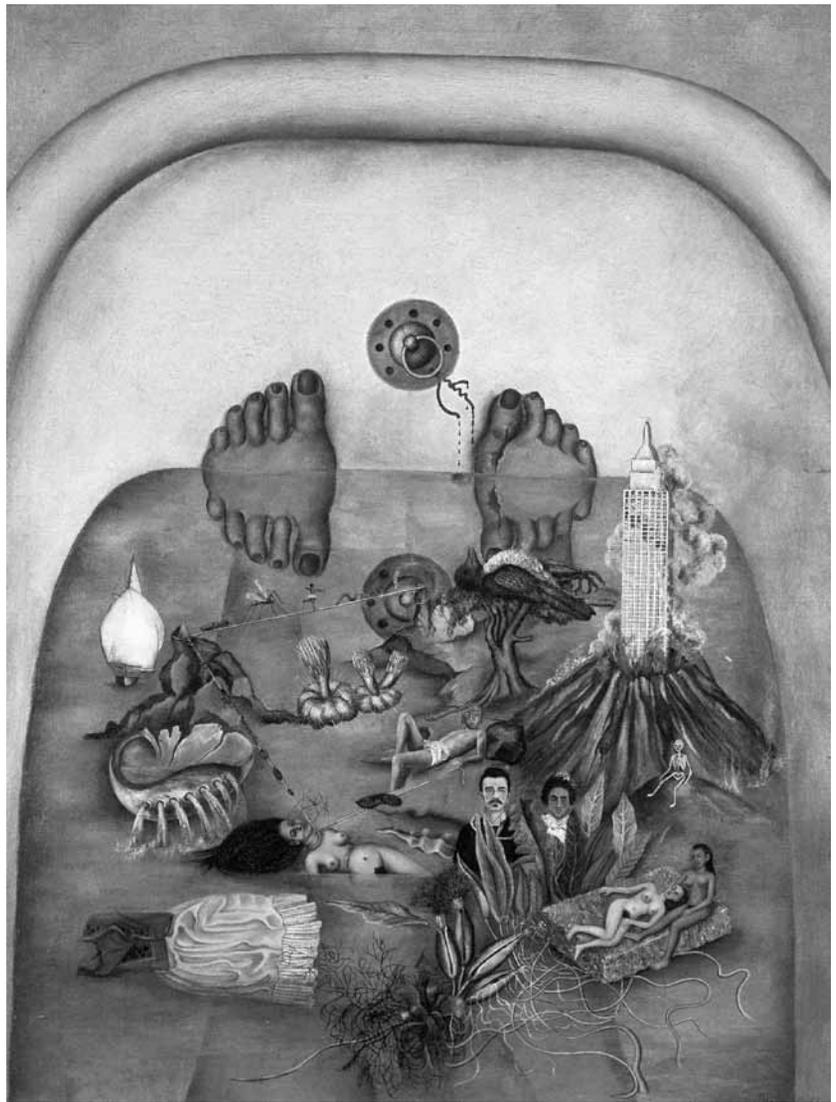
Conviene también tener en cuenta las opiniones que la propia artista tenía sobre el surrealismo, pese a su carácter ambiguo. En una ocasión señaló que no sabía que era surrealista hasta la llegada de Breton a México. En otra instancia marcó que no pintaba sueños sino su propia realidad y a ella misma, porque se encontraba sola con frecuencia. "Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni perjuicios de nadie"¹⁹. Entonces, podríamos inferir que más que pintar sueños pintaba su propia realidad. No obstante, esto no implica que se la pueda presentar como una artista realista como lo han hecho ciertos autores. "Si Frida es realista, lo es igual que lo son los exvotos, o como lo era el aduanero Rousseau"²⁰. Ni surrealista, ni realista, Frida Kahlo creó una obra única, sumamente polisémica y por lo tanto muy difícil de inscribir en una corriente o escuela.

1 Diego Rivera, "Frida Kahlo y el arte mexicano". En: *Boletín del Semanario de Cultura Mexicana*. México, 1, núm.2, octubre de 1943, p. 99.

2 En 1938 André Breton llegó al país a impartir una serie de conferencias, siendo recibido por Frida Kahlo y Diego Rivera. Junto a éste y León Trotsky, exploró los "exóticos" paisajes mexicanos y las ruinas precolombinas. El poeta quedó fascinado con aquellos paisajes, con la cultura

indígena, con el arte y el pasado revolucionario mexicano. Producto de esta fascinación consideró a México como un "país surrealista".

- 3 Teresa del Conde, "Pintura de caballete y dibujo: principales muestras del siglo XX en el extranjero". En: Ida Rodríguez Prampolini (Coord.), *México en el mundo de las colecciones de arte. México contemporáneo*. México, Universidad Autónoma de México, 1994, p.78
- 4 Patricia Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el Mito*. Madrid, Editorial Cátedra, 2008, pp., 219-220.
- 5 Hayden Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona, Editorial Planeta, 2002; Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo, 1907-1945. Dolor y Pasión*. Colonia, Editorial Taschen, 2009.
- 6 Patricia Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el Mito*, pp. 124-138.
- 7 Damián Bayón, "La vida desmesurada de Frida Kahlo". España, *El País*, 30 de abril de 1985.
- 8 Lourdes Andrade, "De amores y desamores. Relaciones de México con el Surrealismo". En: VV.AA., *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Madrid, Ediciones El Viso S.A., 1990, p. 103.
- 9 Fernando Martín Martín, "Santa Frida Kahlo, pintora y mártir". En: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, núm. 7, 1994. p.272.
- 10 Mary Ann Caws, *Surrealism*. Londres, Editorial Phaidon, 2004.
- 11 Inés Tuiz Artola, "Las Dos Fridas: lucha de contrarios, ambivalencias y duplicaciones en la obra de Frida Kahlo". En: *Revista Isla de Arriarán*. España, Asociación Cultural Isla de Arriarán, núm.30., 2007, p. 186.
- 12 Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*. London, Thames & Hudson, 2002, p. 92.
- 13 David Lomas, "Lenguajes corporales: Kahlo y la imaginaria médica". En: Karen Cordero e Inés Sáenz (Coords.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 330-331.
- 14 Marta Traba, *Arte de América Latina, 1900-1980*. New York, BID, 1994; Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- 15 Irma Arestizábal, "Pintura del siglo XX en Latinoamérica. La revalorización de lo propio en clave contemporánea". En: Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (Coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Editorial Cátedra, 1997, pp. 294-295.



Frida Kahlo, *Lo que el agua me dio*, 1938. Óleo sobre lienzo. 91 x 70,5 cm. Colección Daniel Filipacchi, París.

- 16 Amparo Serrano de Haro, "Frida Kahlo: bodegón con cuerpo de mujer". En: *Espacio, tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, t. 10, España, 1997, pp. 355-356.
- 17 María Teresa Alario, *Arte y feminismo*. España, Editorial Nerea, 2008, p.32.
- 18 Laura Rodrigues Noehles, "O não-surrealismo de Frida Kahlo". En: *Conhecimento & Diversidade*. Rio

de Janeiro, Centro Universitário La Salle do Rio de Janeiro, n.9, jan./jun, 2013, pp. 28-36.

- 19 Citado por Raquel Tibol, *Frida Kahlo, una vida abierta*. México, UNAM, 2002, p.106.
- 20 José Pierre, "Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y el Surrealismo". En: VV.AA., *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, p. 114. 



Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



María Freire: La pasión por la forma

INES MORENO

A casi un siglo de su nacimiento y a menos de un año de su muerte, el Museo Blanes rinde homenaje a María Freire (1917-2015) con una muestra que reúne un conjunto de obras representativo de las diferentes etapas de su trayectoria creativa. El perseverante compromiso de esta talentosa artista uruguaya con el denominado -en forma muy general- arte abstracto, invita y casi obliga a reflexionar sobre ese lenguaje de las artes plásticas, del cual fue pionera en nuestro país. El abstraccionismo aparece en el escenario del arte del continente europeo alrededor de 1910; es difícil determinar exactamente dónde, cuándo y quien lo inicia- existen dibujos de Picabia de 1907, aunque es probable que antes haya realizado obra abstracta Hoelzel en Alemania- pero claramente, entre 1910 y 1914, se impone como movimiento con plena identidad en la historia del arte moderno. Vinculado al abstraccionismo inicial, el "Arte Concreto" fue una variación posterior que introdujo Theo Van Doesburg- uno de los principales representantes del neoplasticismo junto a Piet Mondrian- en referencia a un arte abstracto que solo considera las formas y relaciones desde un punto de vista puramente geométrico; completamente ajeno a las configuraciones orgánicas del mundo visible, a cuyos objetos no hace referencia en absoluto. Así quedó definido en el Manifiesto del Arte Concreto de 1930, en el mismo año en que se comenzó a editar la revista *Art Concret*. La tendencia "neconcreta" proviene, entonces, de las llamadas "composiciones aritméticas" de Van Doesburg, en las que el cuadro se estructura a partir de fórmulas aritméticas predeterminadas y deja afuera cualquier posibilidad de intervención espontánea por parte del artista en el proceso de realización de la obra. El sentido de la preferencia por la denominación "concreto", antes que "abs-

tracto", revela la necesidad de dar cuenta del hecho de que una imagen, realizada en el soporte que fuere, es siempre una realidad "concreta", que vale por y en sí misma y no se confunde- como ocurre en el caso de la imagen mimética- con el valor del objeto imitado. El concretismo, entonces, apunta a subrayar la independencia de cualquier otra realidad, al declarar que así como la imagen no es representación de una entidad externa al fenómeno artístico, tampoco es una abstracción de la misma; en su pureza, el arte mantiene su autonomía completa respecto del mundo natural físico y del mundo afectivo. La idea del nuevo movimiento del Arte Concreto significa una ganancia ontológica para el arte en el reconocimiento de la obra de arte como una nueva realidad enteramente autónoma e independiente. De todos modos, como es sabido, el término "abstracto", aplicado al arte, se siguió usando ampliamente de una manera muy general, para denominar a los más diversos modos de imágenes no figurativas ni representativas existentes. En el contexto latinoamericano, el entusiasmo por la pureza de la forma abstracta en las artes visuales llegó con el retraso consabido. Aproximadamente 20 años después de su eclosión en Europa, comienza a desarrollarse en Latinoamérica la tendencia hacia lo que tendió a denominarse más Concreto que Abstracto. En el Río de la Plata, específicamente en la Argentina, el abstraccionismo surge en 1945 con el movimiento Madí y Arte Concreto-Invención, fuertemente influenciados por el abstraccionismo y concretismo europeos, tanto como por el suprematismo y el constructivismo ruso. El Multidisciplinario Arte MADÍ, con su propuesta de figuras de formas irregulares y colores estrictamente planos, desarrollado en el país vecino tuvo una enorme influencia en nuestros artistas abstractos. Con alguno de sus fundadores,

como Gyula Kosice (Hungría 1924), Carmelo Arden Quin (Uruguay 1913-2010) y Rhod Rothfuss (Uruguay 1920-1969), Freire entabló amistad- con éste último, en particular, coincidió en la Ciudad de Colonia del Sacramento, ejerciendo ambos la docencia en ese lugar. A comienzos de la década del 50, ella realizó una serie de obras a las que llamó, significativamente, "Madí". El movimiento Arte Concreto Invención- liderado por Tomás Maldonado (Argentina 1922), Manuel Espinosa (Argentina 1912-2006) y Lidy Prati (Argentina 1921-2008), entre otros- tal como indica su denominación, defendía la idea del arte como creación absoluta de formas nuevas y proponía la "invención", no la reproducción, ni la imitación de ninguna otra cosa, tal como indicaba la doctrina concretista europea. Entre 1950 y 1960 aparecen, en Brasil, el Arte Concreta y el Neoconcretismo con la exploración de la serialidad- la modalidad de series es uno de los rasgos característicos de María Freire, como veremos más adelante- y experimentos matemáticos y científicos con formas geométricas, principalmente. En Brasil, el Neoconcretismo marca su diferencia con el Arte Concreta para alejarse de esta última perspectiva, concebida por ellos como "mecánica" y "cientificista". Entre sus más destacados representantes están Lygia Clark (Brasil 1926-1988), Hélio Oiticica (1937-1980) y Lygia Pape (1927-2004). En el Uruguay, María Freire junto a su compañero de toda la vida, José Pedro Costigliolo (1902 - 1985), fue una de las más firmes y consecuentes entusiastas del Arte Concreto a partir de la década del 50. Ya en los años 40 Costigliolo toma contacto con las corrientes constructivistas rusas y neoplasticistas de Europa a través de publicaciones que llegan a sus manos y despiertan inmediatamente su interés. Así comienza a interiorizarse de las concepciones teóricas y de las obras del suprematista Kazimir Male-

vich, y de los constructivistas rusos Vladimir Tatlin, Nahum Gabo, Nikolaus Pevsner y El Lissitzky, al igual que las propuestas del neoplasticismo de Piet Mondrian y Van Doesburg. María Freire compartió desde el inicio el interés de su compañero por estas ideas, pero su estilo fue absolutamente personal y claramente distinguible. Así lo subraya, muy acertadamente, Alicia Haber cuando afirma que:

La producción de María Freire tuvo un sello inconfundible. Y es notable cómo mantuvo su independencia creativa al lado de una figura tan reconocida como Costigliolo, en un mundo en el que las artistas mujeres aún carecían de protagonismo. Gracias a su pasión y su fuerza, ni el ambiente conservador del Uruguay de entonces ni los prejuicios locales lograron que la figura de su compañero la opacara ni que él, consciente o inconscientemente, influenciara su lenguaje expresivo que resulta tan personal.¹

En 1952, Freire y Costigliolo participan de la creación del Grupo de *Arte no Figurativo* en nuestro país. Su intención, explícita, era tomar partido por un lenguaje abstracto y al mismo tiempo marcar nitidamente su distancia con la propuesta constructiva de Torres García, demasiado atado todavía- según su criterio- a la representación. Como ya se señaló, en el momento en que en el mundo el concretismo había dejado paso al informalismo y otras tendencias del arte contemporáneo, la búsqueda de un arte geométrico puro era una novedad absoluta en nuestra región. Es fundamental tener esto muy presente a la hora de apreciar la obra de Freire. Su entusiasmo por la exploración del lenguaje abstracto constituye una osadía tanto en la práctica artística como en sus formulaciones teóricas; razón por la cual su obra no se apreciará en su justa dimensión sin el conocimiento del contexto y el pensamiento general sobre el arte que respaldan su abstraccionismo y lo hacen posible, en tanto arte.

Las ideas que impulsó el grupo de *Arte no Figurativo* -que reunió en su primer exposición de 1952 a María Freire, José Pedro Costigliolo, Antonio Llorens, Federico Orcajo, Rhod Rothfuss, Rodolfo Uricchio, Julio Verdié y Juan José Zanoni- se expresan con toda claridad en el catálogo de la muestra donde se afirma:

La presente exposición ofrece un panorama vernáculo de una de las tendencias de arte plástico universal que se define por *arte no figurativo*. Agrupa a algunos pintores y es-



Córdoba 299. 1970. Acrílico sobre tela, 122 x 81 cm. Colección Museo Blanes.



Color y formas. 1960. Óleo sobre tela, 91 x 161 cm. Colección Museo Blanes.



Construcción de la música. 1954. Hierro Pintado, 120 x 80 cm. Colección Privada.



Escultura. s/f. Bronce, 110 x 2 x 15 cm. Colección Tavella Nazzari.

cultores, que, siguiendo los lineamientos de los problemas plásticos del presente, tratan de crear un arte que responda a exigencias de esencialidad. La ausencia de representación que se puede advertir, obedece a un propósito consciente de crear con prescindencia de toda otra finalidad: *visualizar* por la forma *la intención del alma*.

Todo el aprendizaje que Freire acumuló en su proceso de formación, en el que se incluye el *planismo* temprano en el Círculo de Bellas Artes con Guillermo Laborde; el contacto con las propuestas abstraccionistas de la región; la apreciación directa de las obras de Mondrian, Van Doesburg y otros abstraccionistas europeos en la

Bienal de San Pablo de 1953 que siempre recordaba como un hito en su vida por el impacto que le ocasionaron, estuvo encausado hacia la práctica y desarrollo de un estilo que la identifica plenamente: el lenguaje abstracto. Desde el inicio, la exploración escultórica lleva a María Freire al plano de la pintura de características



 **Galería Ciudadela**

Peatonal Sarandí 699 - Montevideo - Uruguay
mail: arteciudadela@gmail.com - Tel.:(598) 29153238

www.galeriaciudadela.com

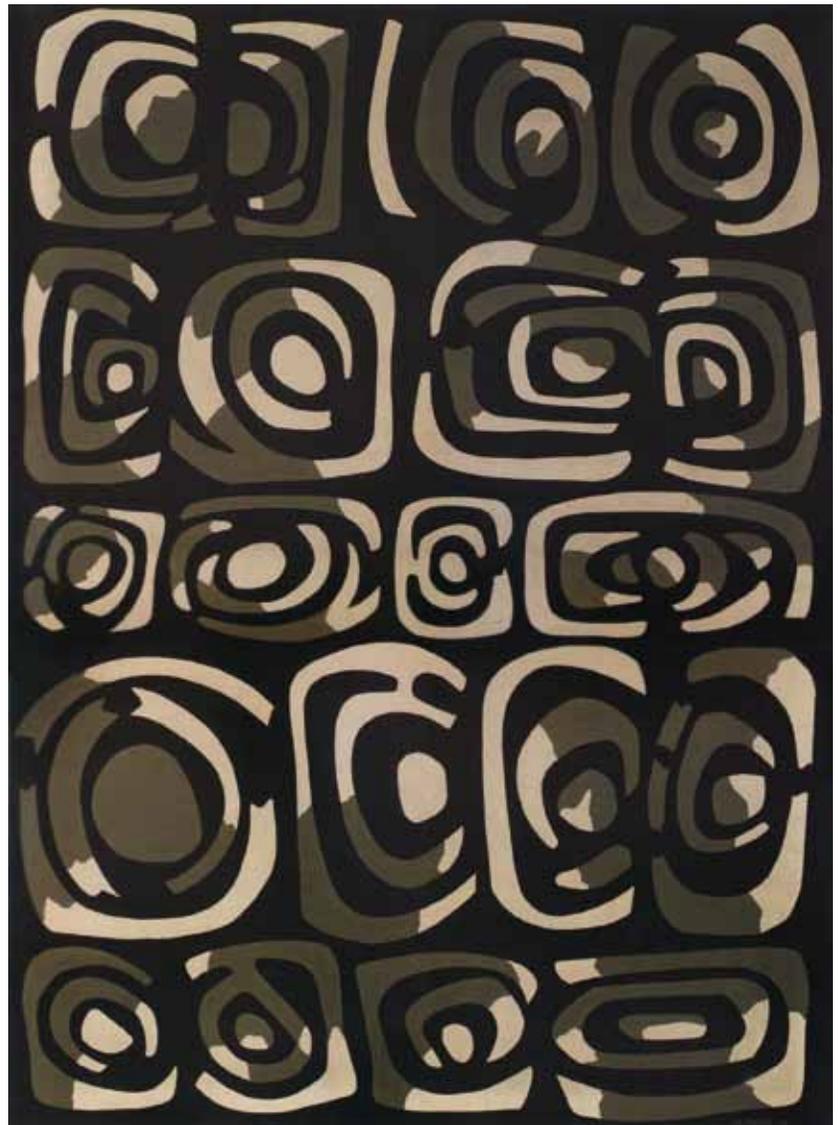


ortodoxamente abstractas; pero también podemos considerarlo a la inversa: el interés por la pintura abstracta le lleva de sus figuras planas, al espacio. Esta muestra da cuenta precisa de estos derroteros a partir de los evidentes vínculos entre pintura y escultura, desde una lógica estructuradora de líneas, colores y formas delicadas y musicales a esculturas y máscaras cuyo diseño remite, en muchos casos, a las artes africanas y precolombinas. La continuidad entre el espacio y el plano se advierten claramente en las obras de Freire, acorde a los principios suprematistas de Malevich, quien afirma, en el manifiesto publicado en Petrogrado en 1915:

Al cesar la consideración por la llamada *correspondencia con el objeto*, se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura.

Más allá de las diferentes modalidades que adquiere la obra de Freire- estructuras escultóricas muy simples, figuras depuradamente geométricas monocromáticas, signos de intenso color o con efectos ópticos y cinéticos- mantuvo durante toda su vida una constante: la fascinación por *la forma* y sus infinitos caminos de exploración posible, desde la perspectiva de la *visuallidad pura*. Intentar develar el misterio de su enorme interés por la forma abstracta, para comprender cabalmente su obra, es el mejor ejercicio que podemos hacer para homenajearla.

Sus obras no son decorativas, no son complacientes no son triviales. Puede ocurrir que desde el presente se tenga una visión distorsionada de la pintura abstracta, quizá por el acostumbramiento o quizá porque alguna de sus manifestaciones epigonales, muy empobrecidas por la simplificación



Capricornio 266. 1966. Pintura plástica sobre tela, 146 x 108 cm. Colección privada.

extrema, se asociaron muchas veces a la complaciente función decorativa u ornamental. Algo parecido ha ocurrido con la arquitectura racionalista; interesantísima y novedosa como lo fue en su origen terminó por perder su valor en la medida que

se perdió el sentido profundo de su propuesta. Perdida la sorpresa del momento inicial, gana el acostumbramiento al estilo; se trivializa el lenguaje y se pierde de vista la pregunta por su razón de ser. Las obras de Freire, atractivas o desconcertantes,

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



Pintura. 1961. Tinta sobre papel, 67 x 96 cm. Colección Museo Blanes.

evidencian su profundo interés por el lenguaje abstracto que, desde sus diferentes concepciones, siempre pretende llegar al corazón de la creación plástica misma y a lo específico del arte en su plena pureza. La obra de arte no termina en sí misma como tal; su forma es su contenido por lo tanto, el resultado es el acto mismo de crear.

La forma como contenido

En la concepción del arte clásico y clasicista domina el principio de la *mimesis* es decir el principio que considera al arte como imagen del mundo; en la concepción romántica, a su vez, el principio de *mimesis* es sustituido por el de *expresión* que entiende el arte como manifestación de la subjetividad.

A lo largo de la historia, tanto en las teorías que explican la obra de arte como copia de un modelo ideal o real, como en las que la consideran una evocación de sentimientos, ha persistido un problema constante y no resuelto por ninguna de las dos versiones mencionadas: el dualismo *forma-contenido*. En el siglo XIX se comienza a desarrollar un tercer modelo explicativo del arte que coloca a la forma en el centro de la cuestión y quita al contenido todo interés. Influyente como lo ha sido la teoría formalista en el siglo XX, es probablemente la novedad teórica más importante para el arte moderno: abre las puertas de par en par, a las inmensas posibilidades del arte no figurativo. Como sostiene Morpurgo-Tagliabue:

Principio de la *forma*, de la *autonomía de la forma*, de la *forma significativa*, de la *forma creadora* y no solo expresiva etc., uno u otro de esos conceptos tipo puede ser escogido como aquel que, en todo el pensamiento crítico de principios del siglo XX, parece ser el más apto para aprehender las manifestaciones del arte moderno.²

A diferencia de lo que ocurría en el pasado, a fines del siglo XIX las nociones de "arte" y "gusto" comenzaron a no coincidir;

Facultad de la Cultura CLAEH
 Avenida Uruguay 1224 | Montevideo, Uruguay | Telefax: (598) 2900 7194 int. 29
 admisiones@claeh.edu.uy | www.cultura.claeh.edu.uy

TENDER PUENTES ENTRE
 LA COMUNIDAD Y LA **CULTURA**
 Licenciatura en **GESTIÓN CULTURAL**

FACULTAD DE LA CULTURA
CALIDAD UNIVERSITARIA
 PLAN ESPECIAL DE BECAS POR **10 años** 2006-2016

las poéticas se constituyen entonces, en función del arte para explicarlo, orientar al espectador y fundamentarlo. Ya en 1890 el pintor *nabi* Maurice Denis, manifiesta su concepción de la pintura como lenguaje autónomo con estas breves palabras:

Es conveniente recordar que un cuadro –antes de llegar a ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera– es esencialmente una superficie plana de acuerdo con cierto orden.³

Es con estas nuevas ideas que por primera vez se plantea en términos teóricos, que la comprensión cabal de una obra está reservada solamente al productor, al artista, en el entendido que solamente su creación, la obra de arte, conquista la verdadera forma que no se encuentra en la naturaleza. El arte no produce el efecto placentero que otorga la belleza natural sino que revela formas visibles que se encuentran confusas en la caótica experiencia de la percepción del mundo. Esto es lo que da la arte un carácter intelectual y cognoscitivo - aunque no se trate de un conocimiento de tipo conceptual- y genera la creciente “elitización” del arte que tiene lugar con el advenimiento de las vanguardias. Solo el artista tiene la posibilidad de transmitir un orden formal unificador, mediante procedimientos que solo él es capaz de descubrir y que lo van alejando del gran público que convocaba el arte de la tradición mimético-realista. La capacidad de visión artística aparece como semejante a la capacidad intelectual. El arte es la intuición pura; quien logra dominar desde la perspectiva visual todos los otros elementos, posee el conocimiento artístico. Así queda neutralizado el interés por el contenido ya sea de tipo conceptual o emocional y surge el criterio distintivo entre conocimiento empírico y conocimiento estético. La experiencia de lo agradable es una tendencia meramente hedonista hacia lo atractivo; la visión artística, en cambio, se distingue por la satisfacción en la pureza de

la forma acabada de las cosas, de acuerdo con su estructura esencial. Esta traducción de la belleza en puro conocimiento tuvo un notable influjo en el pensamiento moderno y contribuyó a liberar el sentido de la belleza de las viejas ataduras propias del gusto renacentista y neoclásico. El contraste subrayado por los primeros teóricos del formalismo del siglo XIX y XX entre “estético” y “artístico”; “belleza” y “visualidad”; “agrado” y “claridad”, habla a las claras de esta nueva orientación de la filosofía del arte. Todo formalismo tiene en cuenta la dimensión específica en la que se dan las relaciones formales de la pintura, la escultura, la composición musical y la composición poética; relaciones que al fin de cuentas sólo son abstractas. En el primer estudio teórico sobre el asunto a fines del siglo XIX, realizado por el filósofo del arte Konrad Fiedler (1841-1895), las artes visuales se conciben desde la perspectiva de la “pura visualidad”, cuyos principios están en la estructura del peculiar conocimiento visual. Lo que interesa no es ni la anécdota, ni la expresión que encierra un cuadro o una escultura, sino su estructura, razón por la cual se afirma que es con Fiedler que comenzó el estudio “estilístico” en las artes visuales figurativas. La figura plástica o la imagen musical no equivalen a un contenido ya vivido, o en sí disponible, son por sí mismas un nuevo contenido, una realidad original, una dimensión del ser nueva con relación a las otras artes y a la experiencia preartística. Con esta revolucionaria doctrina decimonónica, a contrapelo del estilo académico neoclásico propio del arte practicado en esa época, desaparece el último residuo de *mimesis* que quedaba en la doctrina mimético-expresiva del arte. Según Fiedler la expresión artística, análogamente al proceso expresivo del lenguaje, es creadora en sentido real y no solamente ideal. No es casual que, a partir del surgimiento de la teoría formalista del arte se haya comenzado a hablar del “lenguaje” musical, plástico, o poético.

Existen dos conocidas versiones del formalismo; una, que algunos denominan “formalismo normativo”, representada destacadamente por los teóricos Clive Bell y Roger Fry, y otra que ha sido denominada “formalismo eliminador”, atribuida al teórico de la música Eduard Hanslick, discípulo del filósofo del arte Konrad Fiedler. El primer formalismo sostiene que si bien el arte puede poseer “contenido”, éste es completamente irrelevante. El segundo sostiene que el “contenido” de una obra de arte es su “forma”, o viceversa.

En el formalismo de Bell y Fry aparece claramente establecido el concepto de *forma pura*; concepto determinante para todo el pensamiento formalista posterior sobre el arte. En 1919, Fry sostiene:

En la visión práctica perdemos todo interés apenas leemos el rótulo del objeto; la visión se extingue en el instante en que ha cumplido su función biológica. Pero la visión nacida de la curiosidad contempla al objeto desinteresadamente; en ese caso y por definición el objeto no encierra ningún significado para la vida real; es un especie de juguete, un objeto de fantasía y nuestra visión se concentra sobre él en forma mucho más conciente y deliberada. Así reparamos, hasta cierto punto en sus formas y colores, especialmente cuando es nuevo para nosotros. Pero la deprivación humana va aún más lejos en su torcida aplicación del don de la vista. Podemos contemplar los objetos, no ya porque sean raros o curiosos, sino por la armonía de sus formas y colores. Para despertar una visión de este tipo, el objeto debe ser algo más que una mera “curiosidad”, debe ser una obra de arte.⁵

Estas consideraciones impregnan el pensamiento vanguardista y se transforman en conceptos prácticos que asimilan rápidamente los artistas modernos, aun sin haber tenido contacto directo con las tesis de quienes las formularon. Sin duda,

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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

25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Triago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

patrocinada por Fundación Itaú

la concepción general de una apreciación del arte puramente estética, sin condicionamientos biológicos, afectivos, sociales ni de ninguna índole, y por lo tanto independiente de significados y connotaciones externos al arte mismo, tuvo una gran incidencia en la conciencia artística de María Freire.

Para el formalismo, sólo está en juego la exitosa armonía de la disposición de los elementos plásticos, la forma pura es la específica cualidad estética propia de la obra de arte. Un rasgo común-tal como sostenía Bell en 1914-a "Santa Sofía, los vitrales de Chartres, la escultura mexicana, una vasija persa, los tapices chinos, los frescos de Giotto en Padua, y las obras maestras de Poussin, Piero de la Francesca y Cézanne"⁶. Se refería a lo que él denominaba *forma significativa*, única cualidad relevante, común a todas las artes visuales.

Las series

Desde el punto de vista del arte visual, "ver" es ver formas: es decir, pasar de lo confuso a lo claro, de lo indefinido a lo definido; y a esto solo se llega creando figuras, trabajándolas, modelándolas exteriormente, es decir investigando mediante un movimiento creador independiente del proceso orgánico interno de la percepción. En una palabra, toda visión es un comportamiento que en el artista consiste en una exploración. No es entonces un hecho casual que Freire haya trabajado constantemente en la realización de *series*; es un modo de trabajo que revela que el proceso es tan importante como el resultado final, o mejor: una misma cosa.

En esta exposición se pueden apreciar un conjunto de obras pertenecientes a las distintas *series* desarrolladas en diferentes momentos de su vida. Entre 1958 y 1960 desarrolló la serie *Sudamericana* con figuras poligonales trazadas con una paleta mínima y recortadas sobre el plano, dando cuenta de su sensibilidad plástica influenciada por madistas y supermatistas. En los años siguientes experimentó con una mayor variedad de colores y una composición más compleja y cerrada, tal como se puede ver en las series *Capricornio* y *Córdoba*. En *Vibrantes*, entre 1975 y 1985, desarrolla un camino de búsqueda de efectos lumínicos en la pintura a partir de la subdivisión de la superficie que genera, en su secuencialidad cromática, vibraciones características del *Arte Optico-Cinético*. En la serie *América del Sur* de la década del 90, su pintura se vuelve hacia lo escultórico, particularmente en sus formas primitivas, tal como se verá

claramente en sus máscaras, a las que dedicaremos un espacio aparte. Tanto en la escultura como en la pintura, María Freire ha trabajado siempre siguiendo esta modalidad seriada. Más que un simple método de trabajo revela la concepción del arte como una permanente construcción. Los "signos" con los que comenzó a trabajar a partir de 1957, no eran concebidos como signos convencionales portadores de algún contenido; no son designadores que apuntan a un significado externo, sus signos refieren a sí mismos en su pura plasticidad. En este sentido y en referencia a las series *Sudamérica* y *Capricornio*, María Freire decía:

Sentí que el artista no puede ser esclavo de una idea, de una tendencia, ni ser infiel a las transformaciones de su pensamiento, de su sentimiento, de su actitud conceptual. Fue en esa época, cuando el signo como elemento expresivo y pictórico me fascinó. El signo como pensamiento real, que significa por sí mismo.

Los suyos son signos sin referente, pura forma que se transforma, en la exploración que comporta la creación plástica y solamente busca descubrir la potencialidad de lo visible. Tan libres de significado como los sonidos en la composición musical o las palabras en su uso poético cuya naturaleza aparece claramente expresada en el pasaje del *Manifiesto II* de *De Stijl* de 1920, en los siguientes términos:

La dualidad entre prosa y poesía" - se afirma -"la dualidad entre contenido y forma, no puede seguir existiendo. Por tanto, para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual; él no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma.

Lo mismo que se dice de la música o la poesía, se aplica a la imagen visual; las imágenes-signos de Freire forman parte de un peculiar lenguaje que oficia de elemento configurador de un mundo que no sería perceptible de otro modo y que solamente ella es capaz de mostrar. Un mundo oscuro y confuso que se va organizando en base a la formación continua de lo real oculto. Su formalismo geométrico no es una simple intuición sino una construcción, trabajosa e incesante que está acompañada de permanente reflexión. Es

por esto que para comprender cabalmente su obra es indispensable tener en cuenta su proceso de trabajo de naturaleza serial, tanto como la concepción teórica que hay detrás. Mondrian creía que el artista tenía una doble tarea: crear la obra de arte "puramente plástica" y orientar al espectador a una apreciación de las artes plásticas en su pureza y especificidad; de allí lo indispensable del manifiesto o la poética que permite que el artista hable de su propio trabajo y de los principios generales que lo rigen. Si las obras de Freire no se consideran insertas en un tipo de reflexión profunda respecto de arte en general y de las artes plásticas en particular, corren el riesgo de ser interpretadas, hoy, como un conjunto de formas meramente complacientes o simplemente desconcertantes. Sus líneas, planos y formas, aún sin referencia en el mundo exterior, no son sin embargo vacíos de sentido; constituyen precisas *formas significantes*, y de ese modo, su contenido aparece bajo la forma de la "visualidad", como idea que cobra materialidad y se hace visible. Así como el pensamiento solo surge con la expresión lingüística, la visualidad lo hace con la creación de la forma abstracta. Lo que produce el artista es la representación de un cierto orden que no existe con anterioridad al acto creativo, tal como decía Fiedler:

Hay que prestar atención al hecho de que la mano no realiza algo que ya ha fijado su forma en el espíritu, sino que el proceso realizador de la mano, solo es un estadio de un acontecimiento unitario e indivisible, que se prepara en el espíritu, pero que es invisible y no puede alcanzar un estadio superior de desarrollo sino mediante la manipulación plástica.⁷

Lo cual equivale a afirmar que solamente a partir de la expresión que logra la mano es que el ojo puede encontrar formas en las que reconoce su actividad. El gusto y la experiencia estética de la belleza no pueden explicar el momento de la creación de la obra ni de la actividad artística misma desde su instancia productiva, esto es lo que da a la actividad artística especificidad y autonomía. De allí que, como se señaló antes, en la concepción moderna la auténtica comprensión de una obra se desplaza al productor, al artista y su accionar.

Primitivismo y abstracción

Las numerosas máscaras que Freire realizó a lo largo de su vida, merecen una consideración aparte. A fines de la década

del 40 realizó composiciones escultóricas fuertemente dominadas por los rasgos del arte africano que ya habían impactado en los cubistas y otros artistas de la primera década del siglo XX. El interés por esos objetos que en su origen forman parte de un ritual, es decir que tienen una función tan definida como ajena al arte, puede parecer extraña en artistas que buscan la autonomía del arte en la pureza de la forma abstracta, ajena a todo servilismo funcional. La explicación está en que el interés de Freire en estos objetos culturales –al igual que para muchos artistas modernos– no proviene de su función ritual ni tampoco de sus rasgos extraordinariamente expresivos, sino que la escultura africana que los modernos elevaron a obra de arte en toda ley, tiene para el artista abstracto-geométrico, un interés exclusivamente formal. Una perspectiva desde la cual el crítico de arte Carl Einstein –quien compartió el descubrimiento del “arte africano” con Picasso, Braque y Gris– aprecia los objetos de culto africanos y que expresa del siguiente modo:

Ciertos problemas que se plantean en el arte moderno han provocado un enfoque menos inconsiderado que antes del arte de los pueblos africanos. Como siempre, aquí también un proceso artístico actual ha creado su historia: en su centro se eleva el arte africano. Aquello que antes parecía desprovisto de sentido ha encontrado su significación en los esfuerzos más recientes de los escultores. Se ha encontrado que en pocos ámbitos fuera de los negros se ha planteado con tanta pureza los problemas precisos del espacio y se ha formulado una manera propia de creación artística.⁸

Einstein sostiene que la escultura nada tiene que ver con las formas naturales, sino únicamente con la organización de las formas que hacen visible “lo invisible” en base a sus elementos formales. En esa línea sostenía:

Las partes no deben ser figuradas de modo material y pictórico-sostiene- sino por el contrario de tal modo que la forma que le da su valor plástico y que está dada dentro del movimiento naturalista es inmovilizada y simultáneamente hecha visible.⁹

María Freire, desde su aguda sensibilidad plástica, encontró en las máscaras africanas, así como en fetiches y objetos de culto precolombinos, una cantera inagotable de



Junto a la escultura Gran Forma Vertical Interna / Externa de Henry Moore, s/f.

sugerencias en su exploración infinita de formas, equilibrios, ritmos y juegos visuales. En la creación de sus propios objetos tribales, al igual que en toda su obra, su geometría no disminuye el encanto de la sorpresa y su formalismo no amengua la calidez de sus obras.

En el mundo contemporáneo- paradójicamente,- el bombardeo permanente de imágenes coexiste con la indiferencia y desinterés por la “visualidad” en su dimensión más interesante y profunda. La imagen se ha vuelto trivial y fugaz atención visual se centra en lo espectacular o momentáneamente sorprendente. Esta muestra-homenaje a María Freire es una excelente oportunidad para redescubrir el valor de pinturas y esculturas, como obje-

tos con densidad propia; como cosas en el mundo que poseen una vasta e intensa historia y a las que hay que examinar con una mirada atenta, prolongada y recurrente; una mirada que nada tiene que ver con aquella que simplemente aprecia la inmediatez. 

1_Alicia Haber, María Freire: cruzada del arte geométrico en <http://arte.elpais.com.uy/maria-freire-cruzada-del-arte-geometrico>

2_Guido Morpurgo-Tagliabue, La estética contemporánea. Una investigación.

3_Herschel B. Chipp, Teorías del arte contemporáneo.

4_Konrad Fiedler, Escritos sobre arte.

5_Roger Fry Visión y diseño

6_Clive Bell Art

7_Konrad Fiedler, Escritos sobre arte.

8_Carl Einstein Negerplastik

9_Ibidem

Juan Rulfo y las presencias de la imagen

Junto con su obra literaria es posible pensar el trabajo fotográfico del escritor mexicano Juan Rulfo (México, 1917-1986) como una mirada lúcida y profunda de un México casi olvidado. En las imágenes en blanco y negro el autor consigue retratar los vacíos de los espacios, la densidad de las sombras y la mirada de su gente

MÁXIMO HERNÁN MENA

I. Las primeras imágenes

En una fotografía de Juan Rulfo varias mujeres lavan camisas y pantalones. Sin pausa, borran de la ropa las marcas de los días. Los canastos esperan vacíos. Todo parece repetirse y las mujeres mojan sus manos con la espuma del agua: el tiempo es muy parecido a una espina transparente que les atraviesa los ojos y poco a poco las deja a oscuras. Ellos trabajan la tierra y las mujeres las desnudeces de los hombres. ¿Dónde está toda la ropa que no tenemos puesta? ¿Guardada en algún lugar y a la espera de nosotros? O tal vez, se lava lentamente, en las aguas del tiempo, con nuestra ausencia.

Las imágenes captadas por Rulfo condensan el tiempo. En las fotos en blanco y negro uno puede asomarse a instantáneas de un caleidoscopio cuyos colores se han esfumado tiempo atrás. El archivo que cuenta con seis mil negativos de sus fotografías, los cuentos de *El llano en llamas* y su ineludible e inolvidable novela *Pedro Páramo* son testimonios de su intento silencioso por captar los enigmas de México a través de la mirada y de la palabra. Las siluetas de ríos, calles, caminos, rostros, pueblos, iglesias, cementerios, ruinas, vías de trenes, ciudades, casas, cuerpos en movimiento y en tensión, son los puntos de fuga de un relevamiento profundo de sombras olvidadas. En las sombras de los espacios y de los cuerpos la ausencia adquiere otra densidad y el paisaje deja de ser un fondo o un escenario para transformarse en protagonista decisivo. Porque, como señala Waldemar Verdugo Fuentes, "sus personajes están fundidos a la geografía como se funden las ciudades en la niebla".

II. Un instante de la luz

Para Susan Sontag, la fotografía es experiencia capturada y, al mismo tiempo, una interpretación del mundo. El proceso de mirar el mundo se corresponde con el intento de inventariar y almacenar fragmentos y momentos de la realidad. Ese intento nunca puede ser total, siempre es una búsqueda incompleta, bosquejos imprevisibles. Quizás, como una representación del azar de este periplo es que Juan Preciado, uno de los protagonistas de la novela de Rulfo, lleva un retrato "carcomido" de su madre sobre el pecho cuando decide buscar a su padre Pedro Páramo; el pasado, el presente y el futuro están rotos como las imágenes, como el recuerdo.

Una imagen fotográfica se desencadena desde un punto de partida doble; desde el vértice fugaz del *click* efímero de la cámara y desde el vértice de la mirada, del ojo, de la pupila. En alemán la palabra "der Augenblick" se refiere al instante. Pensar ciertas palabras desde otros idiomas nos permite atisbar la cuestión desde otra perspectiva: la mirada se transmuta en imagen en un instante breve e inasible, tanto como el lapso de un pestañeo. El *click* es entonces el pestañeo de la cámara, de la mirada y del tiempo. De acuerdo con Roland Barthes, ese *click* es simultáneamente un choque, un impacto, pero también un lazo que vincula. El diafragma congela la luz, el espacio y el punto de vista, y estas ideas se relacionan con la reflexión del protagonista del cuento "Las babas del diablo" de Julio Cortázar: "nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo". Ese congelamiento en

el *aquí* y el *ahora* permite escribir la luz del presente para volver a leer el pasado en una imagen. Según Walter Benjamin, en la fotografía siempre persiste "algo que no puede silenciarse, que es indomable", una "chispa" del pasado que se resiste a transformarse en sólo una imagen plana.

Acerca de las fotografías de Rulfo, la escritora mexicana Margo Glantz destaca que "la pupila es un cuerpo sin materia, una ventana, dice en un libro sobre iridología Ariel Guzik. Es tan extremadamente receptiva que mirada desde fuera se ve negra. De manera paradójica, su oscuridad indica el caudal de luz que penetra en el ojo y nunca retorna. Es como un sol en negativo". Entonces, la mirada de Rulfo retiene el pasado al asomarse por una ventana que absorbe toda la luz y, por sobre todo, la oscuridad y el silencio de la tristeza. De esta manera, la noche, de acuerdo con Yoon Bong Seo, es el "cuarto oscuro" para su obra. Al mismo tiempo, la tristeza se hace más grave cuando constatamos la soledad de las figuras y el silencio que retumba como si todo estuviera hueco.

III. Rulfo y las siluetas del pasado

Juan Rulfo nació el 16 de mayo de 1917 en la localidad de San Gabriel (según le contó a Waldemar Verdugo), cercana a Jalisco, México. Su obra literaria está contenida en dos libros magistrales, uno de cuentos, titulado *El llano en llamas* (1953), y la novela *Pedro Páramo* (1955). En la actualidad se consideran sus textos como obras claves para comprender la complejidad mexicana e, incluso, latinoamericana. La novela *Pedro Páramo* se puede vincular con las obras de Agustín Yañez o Elena Garro, en las cuales se entrecruzan los recuerdos y la imaginación,



Niño y grupo. Juan Rulfo. Niño y Grupo. Técnica: Fotografía (copia). Cronología: 1945-1955

y el mundo de los vivos se continúa con el de los muertos como si todo sucediera en un tiempo único e interminable. Las fotografías de Rulfo se vinculan de un modo notable con su obra literaria, en sus temas, variaciones, acentos, personajes, escenarios y en la mirada del que cuenta o mira. La mayoría de las imágenes (que componen un archivo de más de seis mil negativos) fueron tomadas entre los años 1940 y 1960, y su primera exposición de 23 fotografías la realiza en 1960 en la ciudad de Guadalajara. En su biblioteca personal contaba con más de 700 libros sobre fotografía. Algunos de los libros que contienen o abordan su producción fotográfica son: *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, México: Juan Rulfo fotógrafo (2001), *Juan Rulfo: letras e imágenes* (2002), *Noticias sobre Juan Rulfo* (2004) y *100 fotografías de Juan Rulfo* (2010). El libro *México: Juan Rulfo fotógrafo* se abre con imágenes de vías de tren como formas

que siempre se cruzan, como intentos de establecer nuevas direcciones y vínculos. Pareciera que las vías se estiraran hasta cortarse. Y de cada riel salen otros dos rieles, como un árbol fractal. Un patio de rieles infinitos que se van hacia todos lados, que se cruzan, se extienden y se pierden. Luego, a la plantación de metal en la tierra le sigue la plantación de espinas sucesivas; al fondo de la imagen se dibujan unas nubes como globos expectantes y gomosos y en la luz que restalla se adivina el sol, y en el supuesto verde está la sombra de los magueyes. En las fotos siguientes, el sol revela la presencia de una mujer, corta la imagen por la mitad, atraviesa el cuerpo y el rostro, anuncia en las arrugas el intento de mirar, de ser vista. Le tiñe los ojos en un tono oscuro y se le refleja en la pupila como un punto de luz por el que miramos desde la oscuridad de nuestra noche. Parece fruncir la boca como quien está por decir algo, como quien

intenta callar. Aparece una casa sin puertas ni ventanas, los huecos anuncian el pasado. Aparecen también el mar y las rocas de la orilla. Luego se asoman también las cruces de un cementerio. Unas de madera y otra de hierro, forjada por el viento que pasa entre los rulos del metal, una cruz de pie, mientras le pasan a través del cuerpo los vientos del tiempo y del olvido. ¿Qué esta en primer plano en una fotografía? Cuando ésta se mueve a través del espacio, los límites se borran y todo se transforma en un viaje. No vemos los fragmentos de los lugares, vemos el camino del hombre que observa el mundo y lo registra para que los segundos no sean olvidados. Un segundo que permanece instalado en la memoria, un segundo de la mirada que queda grabado para siempre. Y es eso lo increíble: además de recrear la mirada del fotógrafo, el exacto punto de visión, podemos recrear ese único segundo de la



Juan Rulfo. *Sin título*. Técnica: Fotografía (copia). Cronología: 1945-1955



Juan Rulfo. *El volcán Parícutín y la iglesia de Parangaricutiro*. Técnica: Fotografía (copia). Cronología: 1945-1955



Juan Rulfo. *Sin título*. Técnica: Fotografía (copia). Cronología: 1945-1955



Juan Rulfo. *Pedro Armendáriz durante la filmación del film "La escondida"*. Técnica: Fotografía (copia). Cronología: 1945-1955

mirada y del *click*. Ese *click* que nunca es definitivo, se continúa como un movimiento de los ojos para adentro, como de los ojos hacia el mundo.

Para Carlos Fuentes, México se sostiene sobre la paradoja de que "las ruinas son eternas, la novedad es ruinosas". En las imágenes de Rulfo las ruinas, lo derruido, lo roto y abandonado ocupa un espacio clave. Es un mundo de piedra, de rostros tallados para siempre, de gestos que conmemoran una época pretérita. ¿Cómo se pueden ver las huellas sobre la piedra? ¿Cómo hacemos para devolver a la piedra el calor de una pisada o del cuerpo que se apoya sobre una mano para no caer? Las piedras apiladas

en orden construyen una ciudad con escaleras infinitas y caminos sin trayectorias. Ciudades, templos, murallas, pirámides del pasado mexicano. Abandonadas por los hombres para ser habitadas en otros tiempos. Sitios en los que la piedra es como el olvido y muestra su faz más recia. El rostro de la piedra, el innegable resquicio de lo que permanecerá. La piedra tallada, grabada en los hombres y en una mirada. Y el relieve que se parece a los remolinos del aire enfadado, a los tirabuzones con los que el viento construye mundos nuevos y percederos. Frente a esas piedras inamovibles del pasado, comienzan a aparecer rostros y expresio-

nes. Desde la piedra se llega hasta unos ojos que brillan bajo el ala de un sombrero. Las fotos de los hombres y mujeres están tomadas siempre desde abajo, en contrapicado. Es visible la elección de una mirada concreta, de un fotógrafo que asume otra posición para poder mirar de cercar sin interrumpir el camino de los ojos de sus protagonistas. Rulfo se ubica más cerca del suelo para mirar, capta a sus hombres desde abajo, logra que sus caras estén en contraste con las sombras del cielo indiferente. Para Eduardo Rivero, el contrapicado en las fotos de Rulfo ennoblece las figuras que aparecen, hace habitables las imágenes. Los brillos de esos ojos en las fotografías de Rulfo no se borran porque,

como afirma Carlos Fuentes, "cada hombre, mujer o niño de esta maravillosa colección de fotos posee la belleza de las formas que se niegan a ser olvidadas".

IV. Retratos de las ruinas y de los vivos

Juan Rulfo dedicó una gran parte de su vida a su trabajo en el INI (Instituto Nacional Indigenista) de México, en el que llegó a jubilarse. A pesar de que Rulfo definía sus tareas en el INI como las de un mero "corrector de pruebas", hoy se reconoce su labor como la de un experto editor de materias etnográficas y de "la más completa colección de investigaciones que se ha publicado acerca de las culturas indígenas mesoamericanas", según Waldemar Verdugo. Muchos de los textos de su autoría publicados por el INI no fueron firmados por él pero enuncian las *huellas* de su mirada. El interés de Rulfo por estudiar y comprender "ese algo distinto que hay en el indio, ese algo nuevo y muy antiguo" se concretó en todas sus creaciones como un modo de interrogarse sobre el pasado y el destino de los pueblos de América Latina: "Nos salvamos juntos o nos perdemos separados". Por ello, las ruinas son para Rulfo testimonios de algo leve que permanece y *dura* en el tiempo, a pesar y en contra de la muerte. Asimismo, la relación de Rulfo con la fotografía lo acercó también al cine y entre sus imágenes se pueden encontrar capturas de momentos de la filmación de una película o un documental.

El cuento "El castillo de Teayo" está incluido, junto con fotografías que parecen retratar imágenes del relato, en *Juan Rulfo: Letras e imágenes*. En el texto, los protagonistas llegan como arqueólogos o antropólogos a un lugar que se parece a "un pueblo muerto". Allí, un hombre les señala una estatua de piedra y les habla sobre las rocas y los hombres: "Sus narices ya no existen. Fueron extirpadas por el enemigo. Esa era la señal de la derrota. (...) Quizá aquí se juntaron de distintas regiones para



Juan Rulfo. *Autorretrato* de Juan Rulfo en el Nevado de Toluca. Técnica: Fotografía (copia). Año: 1940

venir a morir. Porque están muertos. ¿No lo ven? Ahora sólo tienen el valor de las piedras". Benjamin destaca que, en los inicios de la fotografía, los primeros retratos de David Octavius Hill fueron realizados en un cementerio. Del mismo modo, Sontag afirma que "desde que se inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte", y Roland Barthes nos dice que al mirar una fotografía vemos lo que ya no está, estamos en contacto con lo que ya no existe y, por lo tanto, con la muerte. Toda obra de Rulfo establece un vínculo tangible con las huellas de lo que ya no está, con los "murmullos" de los que *viven muertos*. Para Rulfo, las piedras retratadas están vivas, se mueven en el tiempo, cuentan con la virtud de lo imperecedero. Por eso es que las fotografías también son ruinas, restos de algo que ya no vive. Pero

también entre las piedras hay rostros y detrás de cada rostro una vida bullendo en ese instante. Hay contrastes en las miradas, en los gestos de las manos, en las maneras de vestir la ropa, en las muescas del silencio que hay en cada una de esas imágenes. Los ojos que observan habitan cada fotografía y les dan vida. En una de ellas, un niño está de pie y es retratado de frente en contrapicado. Entonces, creo entender la mirada de ese niño que no mira hacia la cámara, sus manos en los bolsillos y el intento de erguirse bajo su sombrero, dentro de la camisa y del pantalón, remendados. Comprendo algo profundo al ver al niño con los pies descalzos y sé que jamás podré olvidarme de su rostro, de su imagen. De pie, oculta sus manos en los bolsillos como dentro de su cuerpo, dentro de su imaginación. Y tiene

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Juan Rulfo s/t. Técnica: Fotografía (copia). Cronología: 1945-1955



Rogelio Cuéllar. Retrato de Juan Rulfo. Ciudad de México, Centro Mexicano de Escritores, Del Valle. Técnica: Fotografía (copia). Año: 1969.

un sombrero pero no tiene zapatos. Tiene cientos de telas cubriéndole el alma. Todos los demás tienen zapatos, pero dan la espalda, no les importa ser vistos. El niño nos mira de frente, da la cara, nos muestra su rostro para que intentemos entenderlo, para que con tristeza entendamos porque sus ojos no apuntan a los nuestros.

V. La escritura de la mirada

Para Barthes la fotografía es un testimonio y el fotógrafo es un testigo de sí mismo, "de su propia subjetividad". De este modo, a pesar de que Rulfo haya intentado *borrarse* en su obra literaria ("La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente") en la fotografía esto no es posible. Así es como, en una de las últimas imágenes de *México: Juan Rulfo fotógrafo*, aparece un hombre de blanco, de pie en medio del llano y capturado de perfil por la cámara. Como escasas fotos de esta colección lleva un título: "Hombre en un llano". Un hombre con sombrero y anteojos que mira el páramo, el llano con llamas que ya no es posible apagar. Se parece mucho a Juan Rulfo, podría asegurar que es él por su parecido con otros retratos suyos. Con la cabeza un poco inclinada hacia adelante, como un signo de interrogación, mira hacia la izquierda, hacia el fuera de campo de la imagen. Y si el autor no se puede borrar a sí mismo, el lector, el que mira, tampoco. Uno no puede borrarse de su mirada. Aún hoy me preguntó por qué comencé a escribir *sobre* o *acerca* de las fotografías de Juan Rulfo contenidas en *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Por qué durante el tiempo que viví en Colonia, Alemania, no sentía la necesidad de tomar fotos y en cambio me sentaba en la biblioteca de la Universidad

a observar y escribir con las imágenes y retratos. Por qué me sentí convocado a ver una y otra vez esas siluetas en blanco y negro. Tal vez esto tiene una relación intensa con el placer y el desafío del "paso de lo pictórico a lo verbal", con esa "transposición estética" que Julio Cortázar describe en "La urna griega en la poesía de John Keats". Ahora pienso que las fotos de Rulfo me acompañaron en todo ese tiempo *lejos* y significaron para mí lo mismo que la *Historia* de Heródoto para Ryszard Kapuściński en sus primeros viajes para "cruzar la frontera" fuera de Polonia. Se convirtieron en una de las múltiples maneras del regreso, como las insinúa Alejandro Zambra en su novela *Formas de volver a casa*: "Porque ya no podemos, ya no sabemos hablar sobre una película o sobre un libro; ha llegado el tiempo en que no importan las películas ni las novelas, sino el momento en que las vimos, las leímos: dónde estábamos, qué hacíamos, quiénes éramos entonces".

VI. En una última mirada

Una niña lleva dos baldes con agua junto a su hermana. Niña que llevas la sed de tu hermana en ese balde frío y apagado, con mucho cuidado, haciendo equilibrio, como si la sed también se pudiera derramar por la pendiente. Y la tierra se la tragaría en un segundo. Niña que levantas tu pie del suelo y cubres a tu hermana con tu sombra, la proteges de la luz que se acerca de frente. Ella te sigue, te seguirá aunque ya no vayas adelante y, cuando eso ocurra, seguirá lo que ella sienta que es tu sombra. Niña que miras hacia atrás para ver si te siguen, que cuidas esos pasos que vienen tan cerca, que detienes la luz para albergar en tu oscuridad, un cuerpo más impreciso. En tu

silueta veo dos baldes, llevas la sed propia y la ajena, cargas con ambas como si no hubiera otra alternativa. Y jamás sentirás que existe la posibilidad de no cargar la sed de tu hermana, de tu hermano. Porque siempre estará allí, te acompañará en la búsqueda de la vida, como parte fundamental del equilibrio de tu sombra, para que no te caigas, para que puedas sobrevivir. ☺

Obras consultadas

- Barthes, Roland: "Sobre la fotografía" en *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Benjamin, Walter: "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Bong Seo, Yoon: "Juan Rulfo, escritor y fotógrafo: dos artes en conjunción", revista *Sincronía*. Disponible en: <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/Rulfofoto.htm>
- Careaga, Mónica: "Juan Rulfo, escribir con imágenes" en *Cultura colectiva*. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/juan-rulfo-escribir-con-imagenes/>
- Cortázar, Julio: "La urna griega en la poesía de John Keats" en *Obra crítica/2*, Buenos Aires, Alfaguara, 2014.
- : "Las babas del diablo" en *Cuentos completos /1*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2004.
- Kapuściński, Ryszard: *Viajes con Heródoto*, Buenos Aires, Anagrama, 2014.
- Rulfo, Juan: *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Buenos Aires, Booket, 2006.
- : *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Barcelona, 2001.
- : *Juan Rulfo: letras e imágenes*, Japón-México, RM Editorial, 2002. [De este libro provienen los textos citados de Carlos Fuentes, Margo Glantz y Eduardo Rivero]
- Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.
- : *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- Verdugo Fuentes, Waldemar: "Juan Rulfo, el tiempo detenido" en *Magos de América*, Toluca, Editorial Norte/Sur, 2006.
- Zambra, Alejandro: *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama, 2

XXXXX XXXXX



El arte Barroco

La excelente muestra colectiva *Desenfrenado Barroco*, en el Museo de Arte Moderno de Zúrich (Suiza), sugiere un refinado diálogo entre el arte producido en ese periodo y el “barroco” de hoy*.

BICE CURIGER*

Maurizio Cattelan. *Kunsthau Bregenz*, 2008. 235 x 137 x 47 cm.

¡Barroco! Ningún otro término nos asocia tan rápidamente a una particular forma de arte, y sin embargo, es inadecuado cuando se trata de describir toda una época. Su derivación del portugués *barocco*, que refiere a una “perla irregular e imperfecta”, es extrañamente ambigua y fuente de malentendidos. La delimitación temporal dentro de la Historia del arte sigue siendo algo vaga –el período Barroco comenzó alrededor del 1600 y terminó hacia el final

del siglo XVIII. Para ser precisos, la historia del arte ha aplicado injustamente uno de sus unificadores conceptos estilísticos a una era caracterizada por un profundo cambio social, político, económico y artístico para justificar su designación como el inicio de la época moderna. La cultura es solo una gran pieza en el rompecabezas global de esa época fascinante, en la cual un vital interés científico dio lugar a un inmenso progreso en la física, biología y

medicina; sin embargo, fue también una era en la que el teatro, la ópera y la música también florecieron y, para los estándares de hoy en día, un conocimiento apenas concebible de la mitología griega y romana (sin mencionar una serie de temas religiosos) inspiraron la producción artística en todos los ámbitos. La experiencia sensorial estuvo en pie de igualdad con la perspicacia intelectual durante un tiempo, especialmente con respecto a la cartogra-



Bartolomeo Passerotti. *Los locos amantes*, circa 1565. 114 x 118 cm.

fía del mundo visible e invisible. El lema del Barroco era explícito: "solo quien ve puede entender". Cualquiera que no pueda ver es incapaz de entender al mundo, y por lo tanto no es de extrañar que el arte, que captura lo visible, lo forma y lo hace interpretable, asumió un papel vital en esta visión del mundo.

Los edictos del Gran Arte no necesariamente tuvieron influencia en el siglo XVII: en el período barroco, el arte tuvo por primera vez la oportunidad para desarrollarse y extenderse en todas direcciones. Lo que más tarde fue visto como "folk" y tradicional, fue una popular forma de arte, y esto de ninguna manera impidió la curiosidad, el deseo y la brutalidad. Virtuosismo artístico, brillo y perfección técnica pictórica proporcionaron una amplia base para la recepción del arte Barroco en épocas subsiguientes. Esta es la razón por la que la pintura y escultura Barroca son fuente de inspiración para artistas contemporáneos.

Lo gratificante es que "lo viejo" continúe sobreviviendo tan felizmente. Por lo tanto, nos encontramos con Maurizio Cattelan, Juergen Teller, Urs Fischer, Marilyn Mister y muchos otros. Era de hecho una suerte que varios colegas de museos tan importantes y colecciones privadas fueran abiertos a e inspirados por la idea, ya sea desde 'El Prado', el museo 'Thyssen-Bornemisza'

en Madrid, el museo 'Kunst-historische' en Viena, el 'Barvarian State Picture Collections' en Munich, el 'Art Collection' del príncipe de Liechtenstein, el 'Staatliche Kunstsammlungen Dresden', el museo 'Städel' en Frankfurt en las galerías principal o nacional en Londres, sin mencionar muchas colecciones privadas. Para persuadir a tantos prestamistas de todo el mundo de que el arte contemporáneo debería ser yuxtapuesto con los grandes maestros del pasado en un diálogo vivo y polémico con el fin de generar nuevas ideas y adquirir conocimiento, Bice Curiger ha tomado el tema en mano con gran diplomacia y resolución.

Christoph Becker

"Desenfrenado Barroco": Homenaje a una precaria vitalidad

Bice Curiger

El tema subyacente de *Desenfrenado Barroco* confía en los impulsos vibrantes del arte contemporáneo para hacernos ver las obras de la época barroca de una manera nueva y hacer preguntas diferentes. Elegido como el nombre de la exhibición en inglés, *Riotous Baroque*, todavía no puede hacer justicia al alemán *Defting Barock*. De acuerdo

al diccionario, el coloquio 'defting' significa 'fuerte, grueso, crudo'. Es conveniente decir que en el siglo XVII, en la época del barroco, 'defting' debería haber sido adoptada de la lengua holandesa al alto alemán. Es la palabra perfecta para resumir las imágenes tantas veces citadas en la literatura popular barroca como la celebración de 'cercanía a la vida' y 'la vida llena hasta el borde' –en obras realizadas por Pieter Aertsen, Adriaen Brouwer, Jan Oteen y por supuesto Michelangelo Caravaggio y Peter Paul Rubens.

Desenfrenado Barroco confronta imágenes del siglo XVII con el arte de hoy en día. La exhibición desea librar el concepto de Barroco de su convencional contexto dentro de la historia del estilo y distanciarlo de los formales clichés. No se trata de pompa, el ornamento y el oro, sino de *Homenajes a la vitalidad precaria* –una vitalidad que es vivida, redescubierta, perdida, proyectada, y amenazada por la muerte. *Desenfrenado Barroco* no está postulando la temporalidad, sino que pretende ofrecer a una sociedad que es hoy 'no historiadora' y comprometida con un presente eterno, el acceso a un mundo todavía familiar en su vitalidad, incluso si se ha deslizado fuera de su alcance.

La yuxtaposición del arte del Barroco con los trabajos seleccionados de artistas contemporáneos busca evadir las analogías superficiales del motivo y la forma. Dos diferentes realidades chocan una con la otra y son mudamente enriquecidas por su choque, sobresaltando su cargo e interrumpiendo la linealidad de las técnicas narrativas convencionales.

Una y otra vez, las vanguardias del siglo XX tuvieron como objetivo poner la vida a la par con el arte. Hoy, este furor esencialista y expansivo parece gastado. Ahora la permeabilidad de las fronteras entre la vida y el arte está siendo explorado de una manera reflexiva. También desafiante en el caso de Maurizio Cattelan, en acciones en las que el italiano se infiltra en el espacio artístico con signos de vida que suelen quedar excluidos. ¿Qué representa a la vida real con más eficacia que los animales de peluche? La mimesis ha sido desplegada desde la antigüedad como probadas formas de confusión de coser y como revelación de la alienación.

Juergen Teller fotografió a dos amigas por la noche en el Louvre, paseándose desnudas por las galerías vacías del museo y posando frente a la *Mona Lisa* y a *Borghese*

Hermaphrodite. Esta convergencia de la vida hacia el arte –y viceversa– parece un poco surrealista: un museo es una caja de resonancia para el pasado previsto en el presente, un espacio que no es ni completamente público ni privado del todo, pero muy real.

En la era de la revolución digital, ¿cuál es el concepto de realidad que vale la pena por sí mismo? En las pinturas de Albert Oehlen, se cumple con la “manualidad” en toda su acepción.

El uso del cuerpo está también presente en las estructuras espaciales de Oscar Tuazon. Sus intervenciones con el espacio son crudas, precarias y agresivas. Con ellas se refiere, de una manera poética, tanto a la historia reciente de la escultura y a la contracultura de la década de 1970, como a otras ideas especulativas y utópicas alrededor de la vivienda, las estrategias de supervivencia y refugio. Para esta exposición, Tuazon ha creado un *walk-in*, una escultura compuesta que toma como punto de partida el módulo que representa las dimensiones mínimas para lugares pequeños (ejemplo: cabinas de ducha o de teléfono) según lo establecido por la ley.

La película de animación de Natalie Djurberg, ‘Me encontraba sola’, nos muestra el placer sensual de ensueño, ya que sigue la danza delicada de su negra bailarina, hasta bostezar delante de la frágil y conmovedora figura de plastilina (un diálogo específico ante la profusión abrumadora de la amputación del barroco). El aspecto físico muy acentuado en muchas obras de la época barroca se convierte en una oportunidad para la proyección de un universo sensual. ‘Un komic clásico’, por Robert Crumb, tiene sus raíces en el diario de James Boswell, escrito en 1762-1763, cuando Boswell tenía 23 años. Crumb usa el diario para reflejar, con su lápiz de dibujante, la relación entre los sexos y sus profundos y grotescos rasgos. Estamos sumergidos en el Londres del siglo XVIII, donde también podemos reconocer el mundo del exceso liberal de la generación hippie. El protagonista nos ofrece una visión generosa dentro de sus varios encuentros amorosos, los cuales alterna en discusiones culturales con colegas hombres sobre temas tales como la poesía y la filosofía social –durante los cuales el debate también abarca ‘la necesidad y las ventajas de la subyugación.

Diversión, un pisoteo irreverente de normas, descripción gráfica y sensualidad en



Faustino Bocchi. *Escena burlesca*, s/f. 92 x 127 cm.

imágenes: con el comic, Crumb muestra como los artistas pueden trabajar dentro de una forma de arte que es a la vez hecha y ‘consumida’ por muchos. Posicionándose dentro de la masa cultural, Crumb opera en el final opuesto del espectro hacia una imagen fetichizada del modernismo del artista heroico labrando su camino en solitario. A su propia manera, desarrolla el ‘factor pop’ dentro del barroco. Placeres sensoriales; una tendencia a la tosquedad y hacia un levantamiento de las barreras de todo tipo, una mezcla de la esfera de las personas con mucho conocimiento intelectual, con la poca cultura de la vida en las calles; y a la misma vez un universo mental que recuerda el mundo de burgueses de doble moral.

El Barroco esta equiparado con el dinamismo, con la indulgencia de las escenas, con extravagancia, con teatralidad, con el alejamiento de la armonía solemne de las formas clásicas, pero también con una era de inestabilidad y órdenes que colapsan. En la exhibición *Desenfrenado Barroco*, las obras del siglo XVII son mostradas en cuatro espacios abiertos, los cuales están agrupadas en temas subsidiarios. Uno de los temas gira en torno a la pintura de género: escenas bucólicas, interiores de cocinas, puestos de mercados cargados con productos, fiestas de bodas (motivos alegres creados para una nueva emergente clientela burguesa). Estas obras se enfocan en el vicio frecuente y comportamiento pecaminoso; y así parece tener gusto en

la representación con el fin de predicar, al mismo tiempo, una moral aunque de manera codificada. En ‘Soldier and a Girl’ por Gerrit van Honthorst, la joven sopla sobre un par de pinzas brillantes mientras que el hombre acaricia sus senos. Quizás fue difícil para la gente en ese entonces –así como lo es para nosotros, los espectadores, hoy– reconocer que esta es una imagen sobre la moralidad y los ‘perniciosos fuegos de la lujuria’.

La muestra también trae ejemplos de lo burlesco y grotesco: con Faustino Bocchi y Bartolomeo Passerotti, el gusto Barroco por la fealdad, por la deformidad y la brutalidad hace su camino hacia el lienzo. Bajo la influencia de artistas flamencos, desde Burghel hasta El Bosco, el mundo estilizado por Bocchi de enanos y animales parodia de manera caricaturesca la vida cotidiana de la gente común. Tales imágenes eran favoritas entre la nobleza y la burguesía, no menos porque eran una asombrosa manera de demarcarse a sí mismos de las clases sociales más bajas. Y sin embargo estas representaciones de comportamiento tosco, libidinoso y de una corporeidad fuera de la norma, se dirige también contra la afectación y el acartonamiento social.

La Venus durmiente observada por ninfas y sátiros, y Susanna sorprendida por los Ancianos mientras se baña, eran temas comunes que satisfacían deseos voyeurísticos y permitía que las relaciones entre los sexos se representaran en un contexto



Marilyn Minter. *Mercurio*, 2011. 304,8 x 203,2 cm.



Juergen Teller. *Paraíso XVII*, 2009 (Gioconda, Charlotte Rampling y Raquel Zimmermann). París, 2009. 177,8 x 127 cm.

moralmente desenfrenado. En 'The rape of Europe' por Simon Vouet, a la representación de la lujuria carnal se le presta una nota de humor –debemos mirar no más allá de la expresión hecha por el toro, con sus grandes ojos entrecerrados hacia los pechos desnudos de Europa y la lengua fuera expresando deseo. Pero incluso un benévolo motivo (como el de Cimon and Pero, arraigada en becas clásicas y tradicionalmente representadas en el arte, como la caridad romana amamantando a su propio padre en la cárcel) pueden exhibir matices eróticos.

Si la historia de Susana y los Ancianos permitió a los artistas combinar el motivo del Viejo Testamento con la representación de una mujer desnuda, la misma narración bíblica está hablando de la revelación y denuncia de violencia sexual hacia una bella joven mujer por dos viejos engañosos y lascivos. En otras ocasiones Susanna es retratada –como por Francesco Capella– en el momento de la horrible sorpresa, con nada para protegerla de la vista de los ancianos (o la del espectador) mientras mira hacia arriba, buscando la ayuda de Dios.

Un escenario similar se despliega en 'La violación de la negra' por Christiaan van Couwenbergh. Esta perturbadora imagen nos presenta la violación a una mujer negra esclava por tres hombres blancos. Las relajadas y risueñas caras de los hombres blancos, dos de los cuales estaban completamente desnudos, contrasta con la expresión de horror y gestos de la joven mujer. No es seguro si el pintor basó la composición en una fuente literaria, o si tomó su inspiración de una de las populares farsas de Ámsterdam en aquel tiempo. Frente a la representación del artista de este incidente, ¿es demasiado descabellado pensar en el sensacionalismo de los tabloides amarillistas de hoy?

Las cautelosas visuales de los vicios humanos y los retratos de los modelos de una vida virtuosa giraban en torno a un mundo de hombres. Homenajes a los encantos femeninos, los cuales fueron visualizados con himnos pintados "con hombría y heroísmo". Incluso cuando las mujeres dirigían los reinos, las casas invocaban tradiciones que celebraban las hazañas de los dioses y semidioses con el fin de legitimar

su propio poder. Así la figura de Hércules simbolizaba no solo la personificación de la virilidad sino también el ideal de un soberano virtuoso.

Otro espacio de la exhibición es dedicado a pintura de claroscuro, practicada por artistas que trabajaron bajo la influencia de Caravaggio. Fuertes iluminaciones y oscuras sombras fueron las herramientas con las cuales Caravaggio cargó sus composiciones con un alto sentido del drama, en obras que fusionaban el susto con la profanidad y la vida cotidiana con la sensualidad corporal. Estos aspectos hicieron su camino hacia las pinturas de artistas tales como Mattia Preti, cuya obra llamada 'Cristo y la Adúltera' da lugar a sutiles detalles psicológicos. La influencia de Caravaggio fue vista a lo largo de Europa y también se expandió en el Norte, en particular a través de la Escuela *Utrecht* de Caravaggisti. 'San Sebastián asistido por Santa Irene y su criada' por Dirck van Baburen, un artista holandés que murió joven, ejemplifica una pintura de emoción religiosa y humanidad, transmitida a través de la voluptuosidad escultórica.



Rubens. *El juicio final*, 1621-1622. 184,5 x 120,4 cm.



Paul McCarthy. *Blancanieves y Dopey*, 2011. 304,8 x 196,8 x 103,5 cm

En los finales del barroco, la noche y la oscuridad fueron llevadas a un nuevo nivel de misterio en las visiones sombrías de Alessandro Magnasco. Su pintura rápida y nerviosa está poblada por las figuras sombrías de los monjes y bandoleros, mientras que su *Escena de Corte* transmite una sensación de todo el terror impuesto por la Inquisición. 'Flagelantes' por Pieter Jacobsz van Laer's puede ser visto no sólo como la documentación de los actos públicos para la auto-mortificación, que eran un fenómeno creciente de la Contrarreforma, sino también como un colgante para sus 'Celebraciones de Carnaval en una Posada'. Durante la Cuaresma, el tradicional carnaval carnestolendo proporciona una válvula de alivio, una oportunidad legal para romper las reglas. Fantasmagorías de tentaciones encuentran expresión en la caza de brujas y en los tormentos sufridos por San Antonio. El arte contemporáneo se dirige a la historia del arte como una especie de mecanicismo de creación por reflejo mental. En la obra de Dana Schutz, la cual combina lo fantástico con lo reflexivo, hay una bailarina tropezando hacia atrás en la pintura 'Como

Bailamos'. 'Blanca Nieve', de Paul McCarthy, mezcla a Walt Disney con 'Éxtasis de Santa Teresa' logrando una amalgama descaradamente sexualizada y vulgar. Los artistas trabajan con motivos y significados que han sido guardados en la conciencia colectiva durante los siglos.

¿Por qué "los paradigmas tales como 'el neo-avant-garde' y 'el post-modernismo', que alguna vez orientaron al arte y la teoría del arte, son de menor interés aquí? Mucho más convincente es la cuestión de si la heterogeneidad, que caracteriza a la situación del arte contemporáneo y que es paralela a la mayor heterogeneidad de la sociedad, podría permitir que las viejas convenciones que insisten en que el mundo de los antiguos maestros y el mundo del arte contemporáneo son dos esferas estrictamente separadas. En contraste con el modernismo (el cual todavía fundó su propia tradición y con este fin trazó una línea de límite un poco más atrás en el tiempo) el arte contemporáneo se ha convertido en un "objeto institucional" tratado como no sólo como una práctica antes de la "guerra", sino también de la "posguerra".

La ruda lengua es "Noisette" de Urs Fischer, una lengua de silicona muy realista que, activada por sensores de movimiento, sobresale a través de un agujero en la pared y se agita suavemente por un momento delante de los visitantes sorprendidos y sonrientes, antes de desaparecer de nuevo en su cavidad. En el Norte Barroco, en particular, la *saliente lengua* era un gesto favorito dentro del vocabulario básico de las expresiones para, en broma, infringir las reglas. En efecto, se ha mantenido así hasta hoy: en Alemania, la expresión "den Einstein machen" ('dar a alguien el Einstein') es inspirada por la celebrada figura del famoso físico, sentado en el asiento trasero de un auto y sacando la lengua a un fotógrafo en vez de sonreír a la cámara. Pero "Noisette" también representa un animismo sutil en el espacio de arte: la pared está viva. En varios trabajos de arte contemporáneo nos confrontamos con fantasías de una fisicalidad influenciada por los últimos adelantos en la tecnología. Si nos sumergimos en la instalación con película de Ryan Trecartin y Lizzie Fitch, con su atmósfera especial oscilando entre hipnótica e his-

térica, parecemos ser barridos por olas de reconocimiento, con un mundo de señales secretas intercambiadas con una joven y exagerada cultura hiperconsumista. Las fotos de Boris Mikhailov de lugares en la sociedad post-Soviética de hoy. En sus márgenes hay representaciones de una realidad 'analógica' totalmente diferente. Una comunidad que tuvo consumismo occidental impuesto y ahora presenta una imagen de una vida estropeada. El tenor existencial de estas imágenes nos hace pensar en una vida excluida del arte espacial y nos lleva a sospechar sobre el significado de la vida en este planeta. La instalación de video de Diana Thater es dedicada a Chernobyl (que destaca el desastre ocurrido el 26 de abril de 1986 en el reactor de la planta nuclear del mismo nombre, cerca de Ucrania), transmite la



Escultura s/t, s/f. Circa 1600.

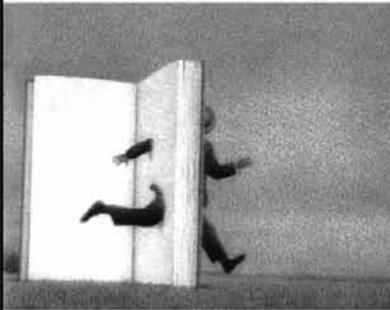
melancolía y amenaza de este sitio fatal, en la medida en que el artista se casa con su escepticismo hacia la imagen con su admiración hacia el poder de la naturaleza. Alegorías y retratos de varios tipos son reunidos en la última sala de la exhibición. Durante el período Barroco, la popularidad del motivo 'Vanitas' alcanzó su punto alto. Las guerras y la catástrofe indicaban que la muerte estaba en todas partes, algo debidamente reflejado en una serie de símbolos como calaveras y velas, o también en motivos pictóricos como barcos sobre mares tormentosos. La vida sigue asumiendo un papel específico. Entre representaciones realistas y el simbolismo críptico, la estética de la ambivalencia también domina: mientras que las frutas peladas se representan con una ambigüedad erótica, mesas abundantemente cubiertas, flores magníficas y objetos exóticos advierten la decadencia y la transitoriedad como la verdadera esencia de nuestro destino. Puestos cargados de mercado y toda clase de bienes diseñados exclusivamente para esta existencia terrenal, glorifican el lujo y la riqueza, pero al mismo tiempo debe ser entendido como una advertencia y un recordatorio de los valores cristianos. El exceso es omnipresente, sobre todo en los retratos de gobernantes, pinturas que celebran el refinamiento y la artificialidad –pero también en moralizar alegorías. "Mundo patas arriba" por Jan Oteen, es una detallada representación de una casa casi está cayendo a pedazos.

Dijimos al comienzo que, en su yuxtaposición de obras barrocas y contemporáneas, 'Desenfrenado Barroco' busca evadir analo-

gías superficiales sobre motivo y forma. El deseo de lo artificial y el deseo de controlar se han convertido en comunes factores y vínculos culturales antropológicos a través del tiempo. De golpe nos sentimos reconociendo la hiperrealista visión de artistas como Marilyn Mister en las pinturas de Hyacinthe Rigaud, pintor de la corte de Luis XVI, en la celebración excesiva de la superficie, de lo visible y lo que se ha denominado "la patología de glamour". Durante los últimos treinta años, Cindy Sherman ha creado un genuino cuerpo de trabajo en el cual se fotografía en frente de su propio lente. Utilizando constelaciones inagotables de disfraces, accesorios y maquillaje, encuentra nuevas formas de cuestionar la identidad y de explorar el mundo de los condicionamientos en nuestra sociedad moderna gobernada por los medios de comunicación. Una agrupación de trabajos más recientes arroja un ojo despiadado en el envejecimiento y la mirada de las damas de las sociedades más viejas. En nuestra época de revolución masiva en los medios audiovisuales, vuelve a revisar una época que "veía lo visible" como un motivo alegórico popular, placentero y significativo. Los impulsos del presente quizás nos abrirán nuevas formas para que nosotros veamos al arte. Es de esperar, sin embargo, que una expandida comprensión del arte que se extienda más atrás en las profundidades de la historia humana, podrá prepararnos mejor para nuestra vida comunal en el futuro. 📍

*Textos traducidos del catálogo original de la muestra.

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*

57° Premio Nacional de Artes Visuales

Octavio Podestá

→ El Premio

En 1937 se instituye la Comisión Nacional de Bellas Artes que tendría, entre otros cometidos, el de realizar el Salón Nacional de Bellas Artes (Artes Plásticas). Desde el año 2006 lleva el nombre actual -Premio Nacional de Artes Visuales- y busca distinguir la obra de artistas nacionales, representativos de la producción artística uruguaya actual.

→ Octavio Podestá

Escultor uruguayo de extensa trayectoria, artista homenajeado en esta edición. Su experimentación formal logra prodigios de maleabilidad. Especula con la posibilidad de movimiento y las transformaciones que este puede operar a sus formas. Expuso en las principales instituciones públicas y privadas del país.

→ ¿Quiénes pueden presentarse?

Artistas, mayores de 18 años, uruguayos o nacidos en el extranjero que sean residentes legales de nuestro país desde hace 5 años como mínimo.



Publicación de bases > mayo de 2016 en cultura.mec.gub.uy

Inscripciones > 23 y 24 junio

Correo electrónico > artesvisuales.dnc@mec.gub.uy

Teléfono > 2903 1261

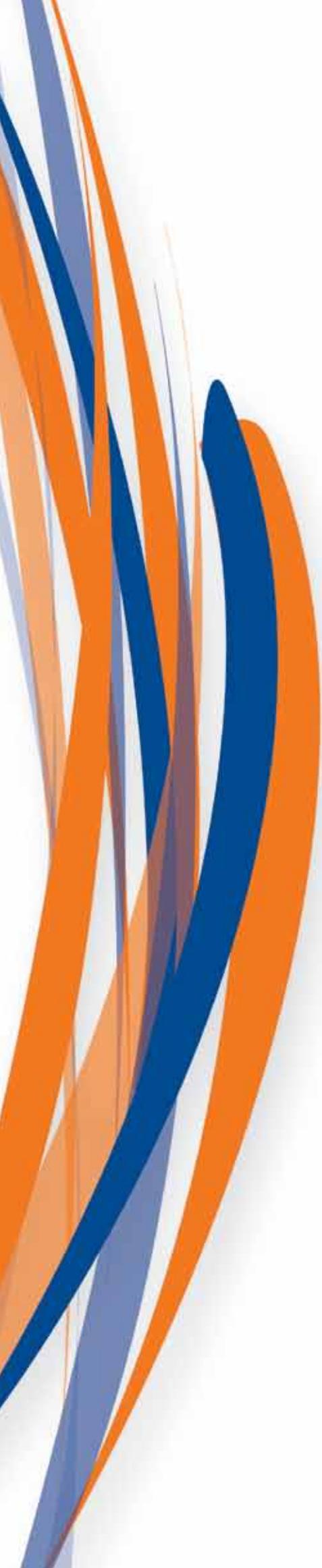
cultura.mec.gub.uy

 /dnc.mec

 @dnc_mec

 /DirNacionaldeCultura

 /cultura-mec



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