La Pupila

Rita Fischer / Mingo Ferreira / Pinturas e ideas que cruzan América / Nueva York / Dardo Salguero Dela Hanty / Las imágenes visuales y el ciudadano “de a pie”/

URUGUAY / AÑO 7 / Nº. 39, JULIO 2016
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Rita Fischer. *Ningún lugar.* MNAV. Acrílico sobre lienzo, voile, collage, etc. 17, 8 x 1,50 x 0,10 m. 2013. (Foto: Eduardo Baldizán)

1	Entrevista a Rita Fischer
6	Mingo Ferreira: un maestro con todas las líneas
10	Muestras internacionales (MNBA, B.A.): “La conexión Sur”
12	Crónicas de viaje: New York
24	Dardo Salguero Dela Hanty
28	Desde la fóvea: Laura Malosetti Costa

Uruguay / Año 7 / N°. 39
Julio 2016

Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

STAFF / Colaboran en este número

Riccardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para **La Diaria** y es profesor de literatura e idioma italiano en la Società Dante Alighieri de Montevideo. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y literatura conceptual y es el fundador de la revista “assembling” *Wit-Uperium* (2005-2007).

Rodolfo Fuentes Baez (Santa Lucía, Uruguay, 1954). Diseñador gráfico, fotógrafo y docente. Su obra integra, entre otras, las colecciones del Museo de la Publicidad del Louvre, de los museos de arte moderno de Jerusalén y Río de Janeiro y las colecciones gráficas de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Bienal de Brno y Bienal del Cartel de México, y ha sido publicada por la Editorial Taschen y publicaciones especializadas de Japón, Alemania, Rusia y Brasil. Premio Morosoli 1996. Autor de *La Práctica del Diseño Gráfico (2004, Paidós España / 2006 Rosari Brasil)*

Oscar Larroca (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljlubjana) 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). Recibió el XVI Premio figari a la trayectoria. (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.**

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

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura Nº 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.

RITA **FISCHER**

La **conciliación** entre **la indefinición** y **la forma**

Ningún lugar. MNAV. Madera, alambre, acrílico sobre papel. 8 m. x 6m. x 2m. 2013. (Foto: Eduardo Baldizán)

Rita Fischer (Young, Río Negro, 1972) es una de las artistas visuales más importantes de su generación. Cursó estudios en Centro de Diseño Industrial, Taller Clever Lara, Escuela Nacional de Bellas Artes y Universidad Paris VIII. Realizó exposiciones en Uruguay y en el exterior, entre las que se destacan: "Loin du Noir", junto a Vicente Grondona en galería Vasari, Buenos Aires 2012; "Variaciones sobre el destino", junto a Martín Vergés en galería del Paseo, Manantiales 2010; "Deriva", Galería Jeune Creation, Paris 2009; "Caza curioso", galería Basari, Buenos Aires 2006; "Red", galería La Serre, Escuela Nacional de Bellas Artes de Saint Etienne, 2002; "POV", segunda Bienal del Mercosur, Porto Alegre, 1999. Obtuvo varios premios en certámenes nacionales e internacionales, y su obra se encuentra en colecciones de Uruguay, Argentina, Colombia, Perú, Estados unidos, Canadá, Francia, España e Italia. Actualmente reside y trabaja en Montevideo.

OSCAR **LARROCA**

Rita, vos sos rionegrense, nacida en Young en 1972 ¿A qué edad te radicaste en Montevideo?
Tenía 17 años.

Entraste en la carrera de diseño.
Di el examen de ingreso en la Escuela de Diseño, que en ese momento habilitaba a entrar no más de treinta personas.

Más o menos como ahora.
No, la carrera ahora no tiene examen y también entran muchos más. En ese momento entrábamos treinta de no me acuerdo cuántos que se anotaban. Era difícil. Yo me vine a dar ese examen y me apunté también en Relaciones Internacionales en la Facultad de Derecho, pero ya el primer mes dejé.

¿Ya tenías medio claro el rumbo que ibas a seguir?
En realidad lo de Derecho era porque no tenía claro si iba a salvar el ingreso a Diseño. Lo que yo quería era ser artista; tenía claro eso. Pero en mi casa me dijeron que tenía que estudiar algo.

La "clásica".
Claro, el discurso era: "tenés que estudiar algo, después vos hacés lo que querés".

…En un Uruguay que siempre tuvo escasas oportunidades para todo lo que tiene que ver con el desarrollo de la profesión artística.
Mis padres, preocupados, querían que estudiara. Por suerte salvé el examen de ingreso y era una carrera divertida, que en cierto punto

Horizonte. MEC. Madera, cuadros (óleo y acrílico sobre tela, tela transparente y ensamblaje) en cajas. 6m. x 8m. x 3m. 2008.

Romeo y Julieta. Video, 1:44 minutos. 2012.

tenía que ver con lo artístico y no está tan lejos de lo que quería. Además me incliné para el lado del diseño textil, lo que también influyó en mi posterior trabajo. Hice una mezcla.

¿Después de tu carrera pasaste al taller Lara?
No, fue en paralelo. En realidad, lo primero que hice a los 17 fue arrancar en el taller de Clever. Como estaba con esto de que quería ser artista mi madre me buscó un lugar donde pudiera ir, porque yo no tenía ni idea, no sabía ni andar por Montevideo.

En el año 2000 el Premio Paul Cézanne te posibilitó comenzar un importante derrotero por Europa.
Esa fue la primera vez que fui a Europa, estuve en Saint Etienne tres meses y, al final, las vueltas de la vida, me fui quedando. Me inscribí en la Universidad París VIII y empecé a estudiar una licenciatura de Artes Plásticas que era más bien teórica. Estudié un año pero en realidad nunca fui a levantar el título.

…Te lo deben revalidar en el IENBA.
No tengo ni idea, pero es como una licenciatura. No es un master, que llevaba mucho tiempo y dinero, sobre todo en París. Estuve como dos años sin pintar, dos años en los que estuve estudiando y no hice mucha actividad práctica. Además el master era aún más teórico, había que escribir muchas hojas… y no. Antes del Montrouge yo ya estaba vinculada con el mercado. Creo que fue en el 2001 que expuse en ArteBA con una galería de Buenos Aires. En el 2003 expuse en Miami, en Praxis, y también con Galería del Paseo, que es una galería chica de Punta del Este, con la que trabajo desde que abrió.

¿En Francia te vinculaste a través de esas galerías o entraste en el circuito parisino?
No. En Francia lo que yo tuve era mi taller en un lugar donde habían muchos artistas, cerca de la Plaza de la République. Es al Noreste.

No sabía que había un barrio de artistas por esa zona.
Ese barrio era muy parecido al viejo París, más sucio, más cosmopolita: chinos, árabes, africanos, todos mezclados. Como muy popular y a la vez re-céntrico. Cuando instalé ahí el taller la movida artística era muy poca y después la típica: por el 2008 se empezaron a instalar un par de galerías importantes, y ahora hay varias. Son para que asistan personas que están más interiorizadas con el arte.

Pasando a tu obra. Yo recuerdo tus primeros trabajos (al menos los primeros que yo veía), en los cuales trabajabas con imágenes superpuestas sobre planos transparentes ¿Se podría decir que tratabas de algún modo de romper con la bidimensionalidad y bucear en la hondura del espacio, salir de lo plano?
Claro. En mis comienzos cuando dibujaba y pintaba hice montones de naturalezas muertas y en ese momento, muchas veces, tuve la necesidad de rayarlas con espátula. En el taller Lara en un momento me puse a pintar sobre madera de *containers* y también ahí me surgía la necesidad de clavarles cosas. Tengo como una necesidad espacial importante. La pintura en soporte tradicional también me gusta mucho. En realidad me siento pintora, aunque lleve las cosas a ese bajorrelieve, en una situación en la cual salen y no salen del plano.

Vos me dirás que "nada que ver", pero algunas obras tuyas me recuerdan a Pollock, quien trabajaba con "galaxias de drippings", los intercalaba y superponía hasta que en determinado momento llegaba a lograr una suerte de cierta "profundidad". Desde luego, lo de él se situaba en un solo plano, y en tu caso en varios. Pero en ambos casos hay como una necesidad de romper la superficie e ir "al fondo".
Muchos pintores lo hacen (lo de romper el sentido del plano y trabajar en la profundidad). Siempre me cuestioné si esto es real-

mente necesario en mi pintura. Si querés hablar de las superposiciones, del misterio y de las cosas que hay detrás de las cosas, tampoco es necesario esto: hay millones de caminos para abordarlo. Lo que hago es una representación más física. Me interesa mucho el aire que queda dentro del cuadro. Eso de que respiren dentro de otro ambiente diferente al de afuera.

Y al mismo tiempo es un aire físico "reservado" del exterior.
Exacto. Algo encriptado ahí. Cuando la gente los mira, trata de mirar hacia adentro y eso me parece muy importante. Aceptan la búsqueda que propuse de ver más allá. Sobre todo en los que tienen más materia.

Y dentro de esta serie, el paisaje, tanto rural como urbano ha sido recurrente.
Hice varios cuadros de paisajes que quedaban después de una catástrofe. Un montón de bosques también. Observé mucho la naturaleza en ese sentido, pero sobre todo me interesaban mucho los espacios impersonales... este cuadro por ejemplo (señala una obra colgada en la pared). Mucha gente de diferentes países me ha dicho "parece mi casa"... En realidad no sabés donde puede ser: puede ser acá, puede ser en Young...

Estás hablando desde la universalidad.
Sí, cosas que al no determinar de dónde son, todo el mundo se puede apropiar de ellas.

La muestra del MNAV que se titulaba "Ningún lugar" evocaba el objeto que está representado: vegetales, arbustos, etc., al tiempo que se negaba la representación mimética. Es decir son vegetales y a la vez no lo son, ya que aparecen intervenciones que lo desmienten. Hay varios planos de lectura.
En esa exposición busqué trabajar en eso y conté con la ayuda de Rulfo, el curador de la muestra. Hay una idea en toda mi obra que es la búsqueda de un punto medio de las cosas, una conciliación. En las pinturas, está presente lo bidimensional y también el bajorrelieve: están en un límite. La muestra del museo también está en un límite, entre algo que tiene forma definida y al mismo tiempo, no.

Todo eso dependiendo del punto de vista del observador. Desde lejos se veían ramas y arbustos, pero de cerca era otra cosa.
Eso se lo dejaba al observador: decidir en qué lugar se quería posicionar, de qué lado quería estar. En esa instancia trabajé mucho el concepto de ambigüedad. Que parece que reconocieras algo, pero no.

Ningún lugar. MNAV. Témpera sobre papel. 0,30 m. x 0,20 m. 2013. (Foto: Eduardo Baldizán).

Es interesante trabajar en ese punto de conflicto donde se dan situaciones de los dos lados y trabajar en esa área indefinida.
Yo buscaba eso, sí.

Cuando hablamos de representación, de simulación, quizás sea una condición *sine qua non* de toda obra de arte, pero en tu caso el resultado no se agota en el virtuosismo, en el refinamiento técnico o en la metáfora poética... generás unos climas a veces agradables, y a veces...
…No sabés si son malos o buenos.

Exactamente. ¿Qué pasa ahí adentro?
Hay como cierta idea de caos, que a la vez no es tal...

Y hay una fuerte higiene dentro del caos. No es el caos que emerge de lo fortuito, no parece que dejaras mucha cosa librada al azar.
Creo que al empezar un cuadro y no planificar nada es un camino que va a la deriva.

Pero vos no trabajas a ciegas.
No, pero voy de lo mental a lo "no mental".

"Entre la razón y el sentimiento", como planteaba Susan Sontag
Exacto. Cuando trabajo me doy cuenta que no pienso…

Casi en estado de trance...
…Pero después vuelvo, pienso y razono, y otra vez paso al estado inicial, y es como un diálogo entre los dos estados. La obra te va hablando, vos respondés y hacés un gesto...

Siempre decís que practicás una mirada "que intente ir más allá de lo conocido". En una nota que te hicieron hace un tiempo decías que cuando eras niña subiste al techo de tu casa "con el anhelo de ver extraterrestres".
Sí. Esa sensación humana de querer ir más allá, de ver cosas que nunca he visto, que puedan sorprenderme, es algo que me acompaña mucho mientras trabajo.

El arte (o lo que cada uno entiende como tal) trasciende nuestras limitaciones individuales para definirlo. ¿Las veladuras, las indeterminaciones, los bordes esfumados de algunas de tus obras también tienen que ver con eso?
Esa puede ser una interpretación, sí.

Es un juego arriesgado. Hay un riesgo sano en esa determinación de ir más allá.
¿Por qué lo ves arriesgado? Yo no lo encuentro tan así.

Quizá uno toma el riesgo de decir "bueno, chau, yo lo veo de esta manera, y si no lo veo claramente, tampoco no lo voy a tocar mucho más". Es un poco lo que hablábamos hoy sobre ese diálogo que a veces te permite ser más concreto y otras

Errante. 2ª. Bienal de Montevideo. Madera, alambre, acrílico sobre papel, etc. 16 m. x 5 m. x 4,5 m. 2015. (Foto. Luis E. Sosa)

veces te encontrás con una cosa en el medio, latente, que la dejás en el espacio de lo indefinido.
Sí. También tiene que ver con cuestiones de fe, de creer o no creer, que en mi caso es una variación de estados. Yo paso por estados de que creo en algo y cuando creo, trato de decir algo y cuando no, me vuelvo más nebulosa. Es una cuestión de fe que tiene relación en cómo te posicionas frente al arte. El pintor es un ser dubitativo, en el sentido de creer que puede cambiar algo o en la sensación de que pasa desapercibido y no toca a nadie. Lo duro, lo difícil que es el arte y como te posicionás en ese sentido. A veces creo que estoy haciendo algo al respecto y otras veces siento que no, y siempre estoy como en un estado de duda. Hice un video que toca ese tema, que es una mujer con las manos para arriba. Es un personaje de papel recortado, parecido a las nadadoras, no sé si te acordás, que está así con las manos para arriba, y ella sonríe al cielo y en un momento las manos se le caen solas, pero ella sigue mirando al cielo sonriente.

La fragilidad y la permanencia. Hablando, precisamente, de las veladuras, de lo visible y lo invisible... ¿qué me podrías decir del tiempo en tus obras? Porque precisamente quería pasar al tema de los videos ¿Cómo manejás lo temporal?
En la muestra del Museo (MNAV) se planteaba un acontecimiento: algo sucedía. Vos podías estar antes o después del acontecimiento. Es más, vos no sabías que era lo que pasaba, pero igual quedabas involucrado, era un tiempo indefinido.

Más allá del lugar hay una sensación de "tiempos" muy marcada: "esto va a ser en breve", "esto va a permanecer acá", "esto va a caer porque es quebradizo". Me refiero a esa metáfora que se desprende muchas veces de los climas de tu obra.
Es así, sí.

Recuerdo aquel video que presentaste para la X Bienal de Salto, *Romeo y Julieta*.
Ese ejemplo era más narrativo, tenía un principio y un fin.

De acuerdo, pero hay un vínculo con la fragilidad del personaje de papel que mencionabas hoy. En este caso son dos personajes que se consumen en ese fuego. Muchas veces hablás desde un lugar de fragilidad, no en el "mal sentido" del término (debilidad estética o conceptual), hablo en un sentido de delicadeza y de cuidado: "cuidado que es frágil".
Creo que tienen varias lecturas. Por un lado da la impresión que siempre estoy con esa cosa frágil, que es verdad que está, pero por otro lado también hay otras cosas que se suman, hay obras que parece que son súper limpias y sin embargo tienen partes que son más caóticas o sucias de lo que en realidad son. En el caso del video de *Romeo y Julieta,* habla de la fragilidad de los vínculos, porque eso también está relacionado con el gran tema general de la incertidumbre. En estos tiempos que corren la fragilidad de los vínculos es como súper fuerte. Ya no existe más ese amor de "hasta que la muerte nos separe" y es como una metáfora porque esos fósforos de papel del video tampoco existen más. La gente miraba y decía: "Ay, qué lindo..." pero yo planteaba algo más: que esos fósforos de cera ya no los encontrarías, porque se dejaron de fabricar hace muchos años. Tuve la suerte de encontrar una caja en la feria de Tristán Narvaja.

También hay un estado de permanencia, como lo que decíamos hace un momento, con el personaje de papel con las manos levantadas. Cuando vos elegís el tema del bosque, éste sufre transformaciones por incidencia del hombre, del cambio climático, o simplemente por el devenir de las estaciones. Pero siempre está ahí: el árbol permanece en su lugar. Desde cierto punto de vista es frágil, mutable, puede sufrir, pero desde otro punto de vista hay raíces que lo mantienen en pie.
Hasta que no lo derriben, al menos está.

Tu obra no es una obra nihilista o escéptica que quema las naves, sino que describe situaciones que pueden ser trágicas o conflictivas pero siempre guardan una cuota de esperanza. ¿Puede ser así?
Yo creo que sí, que no todo es tan negro. Planteo las cosas desde la realidad de hoy, desde este mundo tan conflictivo e incierto. Pero es un poco personal... creo que lo dejo un poco librado a la interpretación también.

¿Tu última muestra fue en SOA?
Sí. Después de eso me retiré un poco porque estaba medio cansada de exponer.

Necesitas recargar energías después de una exposición...
En general quedo medio en blanco por varios meses y después me organizo y retomo.

Para el EAC, tu próxima muestra, ¿en qué estás trabajando?
Estoy trabajando bajo el proyecto de hacer una instalación en

un espacio determinado. Es una celda chica, no quería trabajar algo muy grande. No quiero adelantar mucho, pero está bueno. Me gustaría hacer más exposiciones, pero en este medio está la dificultad de que en general la financiación corre por tu cuenta.

Y tampoco hay grandes posibilidades de elegir muchos lugares.
Creo que hay lugares lindos, está el CCE, el Blanes... Yo estoy en CasaMario ahora, ¿conocés? Tengo el taller ahí y también trabajamos en equipo generando obras y curadurías colectivas. Curadurías que son como obras en realidad, todo muy mezclado. Eso es lo que me ha tenido más ocupada este último tiempo. El año pasado hicimos dos exposiciones... en realidad las llamamos "acontecimientos" porque duran un día. Ahora estamos preparando otro, también un montón de "activaciones" con importantes invitados...

CasaMario es un lugar que se está moviendo ¿Y con el mercado local que relación tenés?
Es casi un término inexistente lo de "mercado local". Yo algo me relaciono, porque expongo en galerías. En SOA tengo buena relación, con Marte también (Gustavo Tabares). Pero acá no hay una tendencia a comprar arte. Capaz que viene cambiando un poco eso con la gente más joven, pero igual es difícil que se piense en gastar plata en arte. Lo que más se mueve es en Punta del Este.

¿A través de las propuestas nuevas como la feria "Este Arte"?
"Este Arte" no sé. Pero son cosas que adquieren presencia, el pasaje de coleccionistas… Yo trabajo con Galería del Paseo, es una galería muy buena en Manantiales.

¿Y en el exterior?
En otros lados es más fácil. Cuando me preguntabas de Francia, claro; yo ahí no estaba representada por ninguna galería, pero igual vendía porque cada dos por tres abríamos el taller y pasaba mucha gente. Siempre conocía alguien que quería ver mis cosas y me compraba. Había un coleccionista que le gustó mi obra y compró mucha cosa, y entre uno y otro te armás como una red de conocidos. Pero además la gente gasta…o gastaba. No sé qué tan complicado esté ahora. En el exterior, en general, más bien me muevo sola. El mercado es esa cosa que no nos gusta a ninguno de nosotros, pero que a la vez necesitamos. Acá creo que falta ese interés de querer tener arte.

(Foto: Eduardo Baldizán)

En algún momento existió aquí una clase medio alta dispuesta a consumir obra artística, pero eso se fue perdiendo.
Sí. Antes me parecía que se movía más.

También cambiaron las pautas de comportamiento en el consumo.
Fui a *Mercado Negro*, un espacio en la calle Colón en la Ciudad Vieja, a ver una exposición de fotos, donde ese día había concierto. Compré un par de fotos de artistas. Cien pesos me costó cada una. Es como que la gente joven "busca": se abren espacios y lugares alternativos.

Emilio Bolinches

Galería de Arte
Marquería Fina
Arte Contemporáneo

AL SUR

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

La fábrica de los sueños. Técnica mixta. 2015

Un **maestro** con todas las **líneas: "Mingo"**

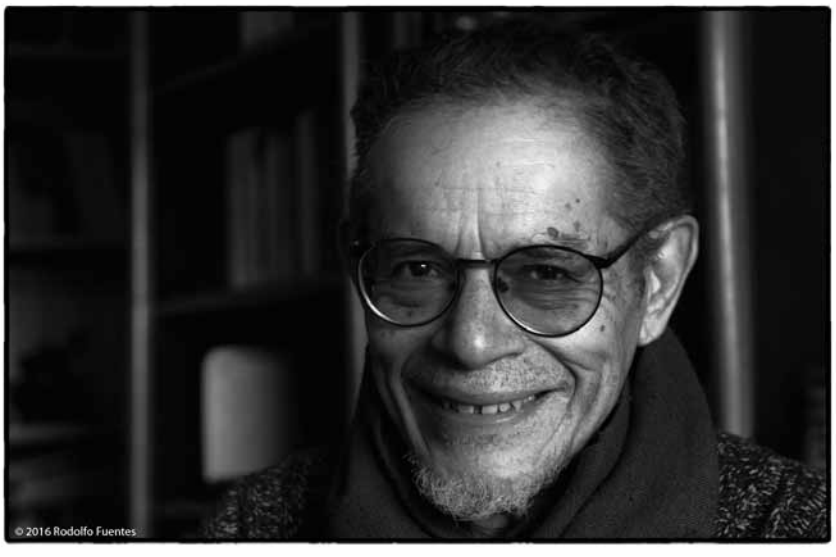
"La imaginación nos relata"[1]

"Las ideas van cobrando claridad
a medida que veo las palabras escritas delante de mí
Tengo la impresión de que es así porque en el resto de las esferas
suelo confiar sobre todo en la vista,
que por lo tanto pasó a ser mi sentido más agudo.
Si puedo ver lo que hace un instante no era más que un pensamiento
la idea queda liberada."[2]

RODOLFO **FUENTES**

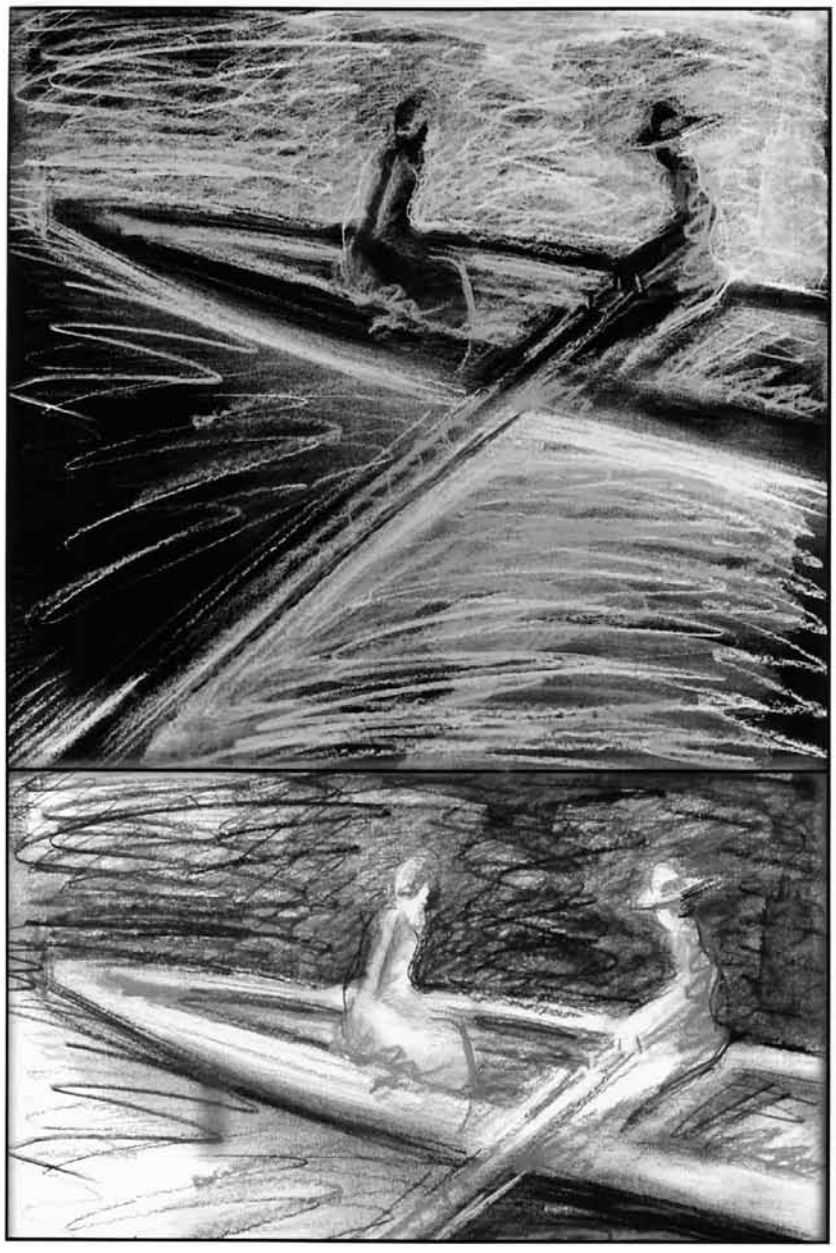
I

La imaginación, las manos y el oficio de "Mingo" (Domingo Ferreira, Tacuarembó, 1940) relatan *Imaginaria, 20 imágenes sueñan relatos*, un flaco volumen con un denso contenido, recientemente editado por su autor.[3]
Imaginaria se despliega en veinte historias, veinte imágenes (y algunas más de yapa) que se entrelazan, dialogan y transitan inhabituales espacios fronterizos donde este hombre, artista, satisface su sed de imaginar/se, a la vista de todos nosotros. Desde su Tacuarembó natal y sus primeros dibujos, al tránsito por legendarias redacciones y editoriales y sus personajes rectores (Marcha, con Carlos Quijano, Crisis, con Eduardo Galeano, Minotauro, la locura donde Marcial Souto editaba libros de ciencia ficción…) "Mingo" fue depurando su forma de construir imágenes. La economía de espacio y la necesidad de ser contundentemente claro en los lugarcitos que le permitían los textos, le dejaron una gramática visual tan escueta como potente. Y su imaginación ha hecho el resto.



(Foto: Rodolfo Fuentes)

"Es connatural al hombre el don de lo imaginario. Nos pasamos imaginando día y noche, en la vigilia y en el sueño, durante toda nuestra vida. Somos imaginación, la nuestra y la de los otros. La de nuestra época y la de épocas pasadas. En nuestro cotidiano vivir las fronteras de lo imaginario, forman parte de nuestra realidad. Imaginamos tanto como creemos y amamos.
La cultura está hecha de relatos, grandes y pequeños relatos, relatos colectivos y relatos personales, relatos objetivos y relatos subjetivos.
El tejido de nuestro sentido de la realidad es un relato que vamos construyendo, cada uno, día a día, paso a paso. La imaginación nos relata."[4]
Imaginaria se mueve indistintamente entre los lenguajes en los que "Mingo" ejerce su oficio autodidacta: escribir y dibujar, dibujar y escribir, lenguajes que en realidad son aspectos de un mismo misterio: el del hombre que se busca mientras construye esa realidad a la que



Homenaje a Monet. Pastel y edición digital. 2015

hace mención. En la tarea de elaborar su relato de sí. Figuras humanas, elefantes, manchas, elementos tipográficos y llamadas por cobrar a Monet, invocaciones a Thelonious Monk, telegramas amarillentos a Cezanne comparten la doble página en tensa armonía, en cópula sin traductor, porque no hay necesidad de intermediarios, ¿para qué, si son versiones de una misma narración?

II

"Dibujar tiene, además de una dimensión mental, de la imaginación, una dimensión mecánica, manual; llega a convertirse en una costumbre de la mano. Es como quien es cocinero o cocinera: tras años de cocinar, muchos gestos que eran complicados se han convertido en naturales. Las manos los han aprendido." John Berger[5]

"Mingo" parece frágil, es demasiado flaco, siempre está sonriente. Habla nerviosa y urgentemente de filosofía, de metafísica, de autores y enfoques no habituales, recomienda libros e ignotos autores y escribe, recorta y pega imágenes con mano firme. "Lo que más me interesa de lo que hago, de lo que leo o de lo que veo, es lo que se distancie de los modelos, de los estándares"[6]. "Mingo" es ilustrador desde hace muchos años, o sea, toda su vida. Ilustrador en el sentido más profundo y abarcativo de la palabra, en la dimensión erudita del término. Un oficio que fue construyendo poco a poco, curioseando en las razones de las líneas y en los porqué de las manchas. También ha sido diseñador gráfico, otro oficio donde se trabaja con la materia prima de la imaginación y las herramientas de lo visual para crear algún tipo de realidad. Por supuesto, artista visual. Y aunque las obtusas estructuras educativas no le han dado muchas oportunidades de ejercer (así somos en este país), "Mingo" es un maestro. Con todas las letras. Trasciende lo técnico,

Dibujo a tinta, tomado de *Imaginaria – 20 imágenes sueñan relatos*. FCC. 2016

porque lo conoce profundamente y abre las puertas a las ideas, no comenta sobre ellas, las versiona, las enriquece (y en ocasiones lo dice mejor que el que escribe). "…De alguna manera, la imagen potencia determinado espacio interior, si es que uno lo tiene. Según el espacio de sensibilidad que se pueda tener. La imagen, o un breve sonido, son potenciadores de algo, de acuerdo a determinada sensibilidad. Veo el proceso de lectura como algo dinámico que cambia al instante. Una vez que se intenta dar un significado se está cerrando una frontera, y eso para mí es una limitación."[7]

Por suerte, el colectivo cultural uruguayo está precisamente en estos días reconociendo la estatura magistral de "Mingo", al otorgarle el Premio Figari.[8]

Siempre un libro (un libro honesto, como lo es *Imaginaria*) es un mojón en el camino, resumen, espacio de descanso para tomar aliento, cierre de cuentas o lo que sea que señale un hito, aunque lo que marque con endeble tiza sea un límite tan efímero como el tiempo. En este caso, *Imaginaria* asume el carácter de una poética declaración de principios donde además de lo dicho y lo mostrado, resulta fascinante encontrar —sin buscarlas— las conexiones entre esas cadenas tipográficas, los globitos llenos de signos que evocan palabras, los signos propiamente dichos, el dominio de lo monocromo y la sabiduría en el uso de los colores, las delicadas arquitecturas de los trazos, de una simplicidad abrumadora y las metáforas literarias, de leve cuño *levreriano*, donde el trazo de "Mingo" invoca también a las palabras para meterse, con un pase libre ilimitado, en la fábrica de los sueños.

1. Domingo Ferrerira, introducción a "Imaginaria".
2. Wim Wenders, Los pixels de Cezanne, Caja Negra, Buenos Aires, 1916.
3. Proyecto financiado por Fondos Concursables, Relato Gráfico, 2015. Disponible en librerías.
4. Domingo Ferrerira, introducción a "Imaginaria".
5. http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Berger/32357
6. http://ladiaria.com.uy/articulo/2016/6/el-viaje-salvador/
7. Ibid
8. Presentado públicamente el 28 de junio de 2016.

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

José C. Orozco. *Autorretrato*. Óleo s/tela. 66 x 56 cm. 1946.

David A. Siqueiros. *Pedregal con figuras*. Óleo s/tela. 1947.

PINTURAS E IDEAS QUE CRUZAN **AMÉRICA**

A propósito de las muestras **La exposición pendiente** y **La conexión sur**, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

DANIELA **TOMEO**

1933. México- Montevideo-Buenos Aires
El muralista mexicano David Alfaro Siqueiros llega a Montevideo junto a su compañera, la escritora y militante de izquierda uruguaya, Blanca Luz Brum. El clima político uruguayo, en el inicio del terrismo, no era el lugar más propicio para que un artista que era además dirigente gremial y político desarrollara su pintura. Trasladado a Buenos Aires conoce al periodista Natalio Botana, dueño del diario Crítica, quien le encarga la realización del único mural que el mexicano logrará hacer en estas tierras. El mural, llamado *Ejercicio Plástico*, se hace en la quinta de Botana, en don Torcuato, sitio en que se encuentran Siqueiros y su compañera Blanca Luz, con el poeta chileno Pablo Neruda. En la realización de la pintura colaboran Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Carlos Castagnino, quienes junto a Demetrio Urruchúa serán en núcleo fuerte de muralistas argentinos; artistas cercanos a una pintura de corte social. La obra *Ejercicio Plástico* se encuentra actualmente en el Museo del Bicentenario en Buenos Aires. Blanca Luz, se separa de Siqueiros y luego de una relación con Botana, irá a vivir a Chile, siendo una de las defensoras del régimen pinochetista.[1]

1973. México- Santiago de Chile- México
Cuarenta años después de aquella historia, llega desde México parte de la colección del médico Alvar Carrillo Gil, integrada por obras de Diego Rivera, Jesús Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. El objetivo del viaje era inaugurar una muestra el 13 de setiembre, curada por el mexicano Fernando Gamboa. La obra de los muralistas, de fuerte contenido social, inaugurada en el gobierno progresista de Allende, articulaba proyectos ideológicos y políticos que cruzaban los años y el continente. Sin embargo, dos días antes de la apertura, el golpe de estado chileno no solo impidió que la muestra se abriera, sino que además puso en riesgo las obras. El museo donde estaban ya colgadas fue bombardeado y el curador, que se encerró en el sótano del hotel, registró con preocupación lo que estaba sucediendo. Pocos días después, junto a varios exiliados, las pinturas regresaron a México.

2015. México- Santiago de Chile
Setenta y seis de las obras que no se pudieron ver en 1973, volvieron a viajar al sur.

Juan Carlos Distéfano. *Procedimiento, II.* Poliéster reforzado y esmalte epoxi. 1972.

Maqueta a escala 1:10, realizada por A. Gómez y D. Saulino, del mural *Ejercicio Plástico* (1933) por el equipo integrado por D. A. Siqueiros, L. E. Spilimbergo, A. Berni, J. Carlos Castagnino y E. Lázaro.

David A. Siqueiros. *Retrato de José Clemente Orozco.* Óleo s/tela. 1947.

Es así que se inauguró en noviembre de 2015 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, la muestra *La exposición pendiente*. Ésta vez es el curador es Carlos Palacios, del Museo Carrillo Gil de México.

2016. México- Santiago de Chile- Buenos Aires

El Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, recibe *La exposición pendiente* y la curadora Cristina Rossi la hilvana con *La conexión sur*. Un sugestivo nombre que conduce a la obra de los artistas argentinos que en aquel primer viaje de Siqueiros se vieron impactados por su trabajo y se continúa en la de creadores más jóvenes que retoman preocupaciones similares. Las obras de los mexicanos impactan por la cantidad y la calidad. El período cubista de Diego Rivera está representado con grandes retratos con los que se inicia la muestra. Pero es la potencia de la obra de Siqueiros la que siempre impacta. El retrato que hace de Orozco (1947), presenta al artista con el gesto duro y tenso con el que acostumbramos a verlo en fotografías. Lo rodea un paisaje rocoso y agobiante, una obra fuertemente expresiva, con un texturado muy matérico, propio del uso de piroxilina, con que trabajaba Siqueiros. La fuerte materialidad de obras como *Pedregal con figuras* (1946) o *Pedregal* (1946) evidencian el peso que los mexicanos tuvieron en el expresionismo abstracto norteamericano. La densidad de la pintura y el violento registro del gesto del artista, son rasgos que definen éstas obras. No menos intensa y feroz es la mirada con la que el propio Orozco se pinta en un *Autorretrato* (1946) o la violenta rebeldía de *Cristo destruye la cruz* (1943). Los dibujos y grabados de Orozco y Siqueiros, tan hondamente expresivos que conmueven por la fuerza y casi la furia con que fueron abordados: la guerra, la revolución son temas siempre presentes. Estudios y bocetos de murales completan el conjunto.

Una maqueta de *Ejercicio plástico* nos conduce a *La conexión sur*. Nos enfrentamos ahora a aquellos jóvenes pintores que trabajaran con Siqueiros en el famoso mural, devenidos ya en maduros artistas. Berni siempre fascinante por la variedad de recursos plásticos, por la audacia con que incursiona en las más variadas técnicas y lenguajes, manteniendo siempre una línea temática de compromiso con la realidad. *Centinela* de Urruchúa (1940), obra de la serie la Guerra Civil española que supieron conocer los montevideanos a partir del pasaje del artista por nuestra ciudad hace varias décadas. Monocopias y dibujos referidos a la segunda guerra mundial o a la guerra civil española de Urruchúa, Spilimbergo, Forner Berni obras de líneas firmes y seguras.

La agitada vida política latinoamericana sigue cruzándose en la vida de los pintores y proyectándose desde sus pinceles. En 1960, Siqueiros es llevado a la cárcel desde la casa del coleccionista Carrillo Gil en la que se había refugiado. Los artistas argentinos se movilizan por su liberación. La tensión social crece. *El Cordobazo* es tema para los dibujos y grabados de Castagnino. Nuevas generaciones de pintores se suman. Vuelve la violencia reflejada ahora en los cuerpos que dibuja Carlos Alonso. De nuevo es 1973 y Juan Carlos Distéfano realiza la escultura *Procedimiento II* evidenciando con crudeza las torturas sistemáticas que empiezan a practicarse en el cono sur. En Chile, el golpe de estado impide que se haga una exposición que quedará pendiente para el futuro…

1. Ver TOMEO, Daniela. David Alfaro Siqueiros en Montevideo. La Pupila No. 32. Agosto 2014. http://www.revistalapupila.com/pdf/LP32.pdf

Orozco, Rivera, Siqueiros. La exposición pendiente y La conexión Sur.

Pabellón de exposiciones temporarias del Museo, del 3 de mayo al 7 de agosto de 2016, y se podrá visitar de martes a viernes de 11:30 a 19:30, y sábados y domingos de 9:30 a 19:30, con entrada libre y gratuita.

Crónica **de viaje**

"... yo estoy en mi Nueva York y ahora, que soy feliz. ¡Qué millones de cosas tengo para disfrutar cada día!... Y piense que todo eso es mío"[1].

Joaquín Torres García

GERARDO **MANTERO**

Nueva York es una ciudad que despierta múltiples interpretaciones, según las distintas facetas que la habitan. Sus glamorosas avenidas son el escenario indistintamente de la gran maquinaria del consumo, del centro del espectáculo por antonomasia, del recorrido por la historia del arte que ofrecen sus museos, de la contemporaneidad en el arte y el urbanismo, del diálogo arquitectónico entre el pasado y las últimas tendencias del presente, de la diversidad en su máxima dimensión (de etnias y de géneros) que se expresa en sus calles.

Grandilocuente y contradictoria, sofisticada y vertiginosa, Nueva York recibió a un grupo de profesores, artistas y amantes del arte, convocados en conjunto por **La Pupila** y la Prof. de Historia del Arte Daniela Tomeo[2]. Lo que sigue son algunas pinceladas, apuntes personales que pretenden ilustrar, condensadamente, una de las tantas miradas que se puede hacer de este centro de poder cultural y económico.

Cúpula The Chrysler Building.

The Flatiron Building.

Nueva York fue signada por la excepcionalidad desde su fundación. Esta no fue dada por grupos religiosos como las demás colonias americanas, sino solo por imperativos comerciales, y fue inicialmente propiedad privada de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales. En el transcurso de la Historia, NY se ha transformado en un centro de poder cultural y económico, desde donde se manejan las finanzas del engranaje del sistema capitalista y se imponen las tendencias en el arte y buena parte de los comportamientos sociales. Por su peso simbólico e histórico, encierra una dicotomía: por un lado es desde donde se define el carácter de este período dominado por el *glamour* y el valor del arte convertido en un bien de consumo. Y por otro lado, su acervo cultural es inmensamente valioso. Es una ciudad que se reinventa permanentemente, que tiene un carácter conceptualmente espectacular (Times Square, Manhattan de noche), sumado al atractivo vertiginoso y diverso que ofrecen sus calles.

Edvard Munch pintó *El Grito*, en 1983, en un París que vivía las reacciones sociales que siguieron a la Revolución Industrial. Sobre aquel momento decía: "Lo que está arruinando el arte moderno es el comercio, el exigir que los cuadros se vean bien una vez que se los cuelga en la pared. No se pinta por el deseo de pintar… o con la intención de pintar la historia. Yo que fui a París lleno de curiosidad por ver el salón y que estaba dispuesto a dejarme llevar por el entusiasmo –lo que sentí fue solo repugnancia". *El Grito* voló sideralmente hasta nuestros días para que en uno de los templos del mercado del arte, en la casa de subastas Sotheby's, fuera vendido en 120 millones de dólares. Para reafirmar la sentencia del crítico de arte de la revista *Time,* Robert Hughes[3]: "Aparte del de las drogas, el del arte es el mercado más grande y menos reglamentado del mundo", siendo esta una de las perversas fortalezas de un sistema que tanto en el arte como en lo social transforma la transgresión en producto.

Marco Maggi vive y trabaja con éxito en NY hace más de veinte años. Al respecto del funcionamiento del mercado del arte nos decía: "Las galerías se parecen cada día más a museos, y los museos a ferias y las ferias a bienales. Fuera de contadas universidades, el dinero manda o comanda. Las galerías trabajan para sus coleccionistas y esos mismos coleccionistas forman los consejos de los museos encargados de bancar o rechazar las propuestas de curadores estables o «independientes». Y las galerías y los museos se nutren de bienales, ferias o Documentas. Cada día más, todo depende del que mira y del cómo lo mira. Un gran tacho de basura donde hay cáscaras, resortes, mensajes, cuchillos, chatarra, dientes, botellas y de vez en cuando una línea inolvidable que no necesita explicaciones. Internet no se edita ni encuaderna, el mundo del arte tampoco… ensalada en lugar de enciclopedia".

Paradójicamente, NY también nos muestra su otra cara, la que nos obliga permanentemente a mirar hacia la altura, no solo por ser la ciudad de los rascacielos sino por mostrar un resumen de toda la arquitectura contemporánea, logrando un protagonismo relevante por su riqueza y por el estado de conservación de sus edificios. Allí se establece un diálogo permanente entre

Lincoln Center.

The Empire State.

el pasado y el presente, signado por el pragmatismo inmobiliario y el patriotismo afirmativo.

Así por ejemplo, el edificio construido para la New York Telephone Company, The Barclay-Vesey Building, considerado el primer rascacielos *art déco*, de 152 metros de altura. O las emblemáticas edificaciones que se transformaron en señas de identidad de la ciudad, como The Flatiron Building. Como su nombre lo indica, se asemeja a una plancha, con su forma triangular única y sus 22 pisos, en el cruce de Broadway y la 5th Avenue. O el que fue por cuatro décadas el edificio más alto del mundo, con 375 metros: The Empire State Building, con su panorámica y tradicional vista de NY desde su cumbre y su imponente vestíbulo *art déco*. Compite en calidad y con el mismo estilo, con la entrada cubierta de mármol africano de color rojo, con The Chrysler Building, con su característica cúspide, que representa la parte superior del radiador de un Chrysler de 1930.

El escenográfico Rockefeller Center, un centro que cubre ocho manzanas y abarca catorce edificios, tan conocido por ser el lugar en donde se festejan las navidades, con su luminoso árbol de Navidad, y también por la famosa controversia que se dio entre Rockefeller y su contratado para hacer un mural en el edificio –Diego Rivera–, quien le incorporaba a su composición la figura de Lenin, lo que terminó abruptamente con el proyecto.

Otro complejo de edificios emblemático es el Lincoln Center, que comprende cinco importantes teatros y salas de conciertos, una biblioteca y un espacio abierto para conciertos al aire libre. Allí acudimos para ver un impecable espectáculo de danza contemporánea, con escenografía de Kandinsky, y pudimos contemplar también los grandes murales de Chagall, *Las fuentes de la música* y *El triunfo de la música*.

Otro hito en la ciudad, por su dramática significación y por su resolución formal, es el actual espacio en proceso de reconstrucción del World Trade Center. El Memorial Center consta de dos piscinas donde el agua cae en suave cascada y en sus bordes lleva inscriptos los nombres de las víctimas del brutal atentado. La existencia de un museo refuerza la intención evocativa. La Freedom Tower, con una altura de 541 metros, se construyó en remplazo de una de las torres, como también el edificio creado para la estación de tránsito, con la característica impronta del arquitecto, ingeniero y escultor español Santiago Calatrava.

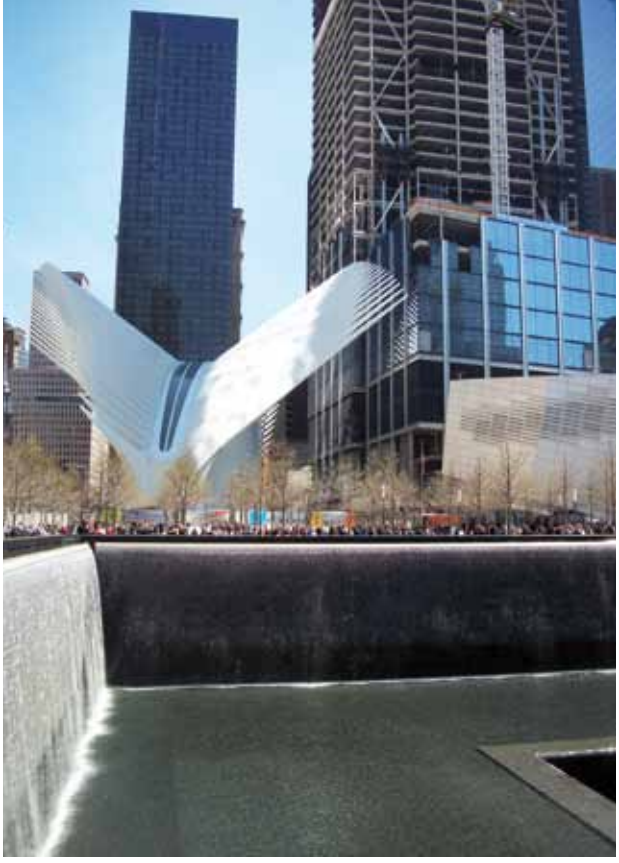
Otro capítulo digno de mención son los espacios verdes y las plazas, que actúan como oasis urbanos impecablemente mantenidos, como el icónico Central Park, diseñado en 1858 por Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux con la intención de que gente de todas las razas y clases sociales interactuaran. O como el Bryant Park, ubicado detrás de la Biblioteca, en el centro de la ciudad, que luce una cuidada jardinería con sus clásicos tulipanes y cuenta con cientos de sillas de tijera. Este elegante y grato espacio nos recibió apenas desembarcamos en la ciudad.

La gran plaza, en el corazón del Greenwich Village, la Washington Square, con su arco monumental en la entrada, el Washington Arch, es un punto de reunión y de manifestación del folklore urbano, como por ejemplo, de los cultores del *hip-hop*. Preámbulo musical para lo que en el cercano Soho, en un tradicional reducto de los *blues*, Terras Blues, pudimos apreciar con dos interpretes (guitarrista cantante y armónica) de excepción, ubicados en esta zona llena de encanto, por sus edificios de hierro fundido del siglo xix, que conviven en un clima vanguardista con las galerías de arte o los locales comerciales.

La historia

Dice la leyenda que el 24 de mayo de 1926, el holandés Peter Minuit compró el territorio de lo que hoy ocupa la isla de Manhattan a los indios Canarsie de la tribu Lenape, intercambiando objetos por valor de 60 Guilders, que según las esti-

Bryant Park.



El Memorial Center.

maciones realizadas por los historiadores equivaldrían a USD 24. Mucho tiempo pasó para que la Gran Manzana se fuera convirtiendo, desde finales de la Segunda Guerra Mundial, hasta alcanzar el protagonismo que ostenta actualmente. Fue una decisión política la que determinó que se impulsara, desde las acciones comandadas por la incipiente CIA, a los principales cultores del expresionismo abstracto (Pollock, De Kooning, Rothko), ya que esta corriente rupturista en su época expresaba una cosmovisión libertaria e innovadora, que se contraponía a las características doctrinarias del Realismo Socialista. No fue una tarea menor imponer esta tendencia vanguardista, que escandalizaba a buena parte del *establishment* norteamericano.
En 1948, el presidente de la época, Harry Truman[4], solía pasear temprano por las mañanas por la National Gallery. Después de contemplar a los Holbeins y Rembrandts decía: "Es un placer contemplar la perfección y luego pensar en los chiflados modernos".
Un republicano de Missouri, George Dondero[5], declaraba que el arte moderno formaba parte de una conspiración mundial para debilitar la moral norteamericana: "Todo el arte moderno es comunistoide".
Y, en parte, estos temores de la clase dirigente norteamericana se basaban en las circunstancias que determinaron el

Campaña promocional de Rauschenberg, en las principales revistas de arte europeas. "El Galerista Leo Castelli y su círculo",de Annie Cohen-Solal,editorial Turner.

Apunte de Nueva York, de Torres García.
J. Torres-Garcia,Editorial HUM.

nucleamiento de lo que luego serían grandes nombres de la modernidad. Los artistas denominados expresionistas abstractos no constituían un movimiento consolidado a partir de ciertas premisas estéticas formales; estaban relacionados entre sí por la inclinación a la experimentación y por tener un pasado común. La mayoría de ellos habían trabajado para el Proyecto Federal de las Artes durante el New Deal de Roosevelt[6], constatándose la singular situación de ser apoyados por el Estado y ser partícipes de movimientos políticos de izquierda. Jackson Pollock se había relacionado, en los años treinta, con el taller del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, de conocida filiación comunista; William Baziotes y Adolph Gottlieb también habían manifestado la misma elección ideológica.
Sin embargo, la elite estadounidense vio en este arte no figurativo la resignificación de los ideales de libertad y de la libre empresa. Ya en 1946 la crítica proclamaba al nuevo arte "por ser la expresión auténtica inde-

Sala de arte Africano y de Oceanía en el Museo Metropolitano de Arte.

The Cloisters, sector de arte medieval del Museo Metropolitano de Arte.

pendiente y autóctona de la voluntad, el espíritu y el carácter nacional". Y esa necesidad de que la gran potencia no tuviera que ser subsidiaria de la tradición europea, y las lógicas confrontativas inherentes a la Guerra Fría, le dieron a Nueva York el estatus que hasta hoy ocupa. Jason Epstein[7] comentaba al respecto: "Estados Unidos –y especialmente Nueva York– se han convertido en el centro del mundo, política y económicamente y, por supuesto, también se ha convertido en el centro cultural. ¿Qué podría hacer una gran potencia sin un arte apropiado? No se puede ser una gran potencia si no se tiene un arte que vaya con ese estatus, como Venecia sin un Tintoretto o Florencia sin un Giotto".

La edición XXXII de la Bienal de Venecia (1964) se transformó en un acontecimiento determinante para la penetración del arte estadounidense en Europa. Robert Rauschenberg obtuvo el Gran Premio. Leo Castelli[8], emblemático galerista de origen europeo, impulsó desde su local a Nueva York, al *pop-art* y a artistas de gran significación como Jasper Johns, Lichtenstein, Warhol. Rauschenberg fue una figura clave en el posicionamiento del arte estadounidense en Europa, teniendo un papel preponderante en el enfrentamiento que se dio en la llamada Bienal de los Beatles entre tres culturas: la de Italia, la de Francia y la de los Estados Unidos. Se enfrentaban entonces, al decir de Annie Cohen-Solal[9]: el vigor de la era Kennedy, la laica superioridad francesa y la oportunidad que tenía Italia de vengarse del desdén francés creando un "eje Roma-Nueva York".

La financiación de los museos

Los museos en Manhattan le permiten al visitante un recorrido por la historia del arte como en pocas ciudades del mundo. En la mayoría de los casos, la administración y la financiación de los grandes museos en los Estados Unidos tienen un carácter similar al de las "fundaciones benéficas" gobernadas por patronatos con autonomía, que tienden a perpetuarse con independencia de cuánto apoyo público reciban. Un ejemplo de este diseño institucional que se mantiene hasta nuestros días es el referido al Metropolitan Museum, donde para su construcción el gobierno municipal de NY aportó USD 500.000 y corrió con los gastos de mantenimiento. Esta institución es dirigida por un consejo de ciudadanos particulares. Estas aportaciones benéficas permiten al donante deducir de su renta imponible las aportaciones realizadas, reduciendo así su obligación fiscal. Recientemente se comunicó que el magnate del espectáculo David Geffen le donó al MoMA 100 millones de dólares para que la institución se expanda y se renueve. Este esquema de financiación también se replica en muchos ámbitos, como en el mantenimiento de los espacios verdes, las fundaciones y los centros de estudio.

El itinerario

A partir de su conocimiento en la materia y la experiencia acumulada en años en este tipo de viajes de estudio, la Prof. Daniela Tomeo diseñó nuestro itinerario. Este incluía la visita al taller de Rimer Cardillo y a la Universidad donde imparte clases, y la visita a varios museos: el Museo Metropolitano de Arte, The Cloisters (Los Claustros) –sector del arte medieval del Met–, el Whitney, el MoMA, el Guggenheim, el Noguchi, la Frick Collection, la Neue Galerie.

El Museo Metropolitano de Arte (Met)

Es el museo de NY que tiene la mayor cantidad de departamentos, en concordancia

Casa y Taller de Rimer Cardillo en la Universidad de New Paltz.

Taller de Rimer Cardillo.

Pilar González, Octavio Podestá, Rimer Cardillo.

Taller de Grabado de la Universidad de New Platz.

Lousie Joséphine Buorgeois en la Dia Art Foundation.

John Chamberlain en la Dia Art Foundation.

Richard Serra en la Dia Art Foundation.

con su dimensión. Allí podemos recorrer las muestras de arte griego, egipcio, romano, europeo de todas las épocas, americano antiguo, africano y de Oceanía. Este rico abanico de posibilidades también le exige al visitante elegir sectores para contemplarlos con el debido tiempo.
Nos detuvimos especialmente en las salas que albergan el arte egipcio, y las que construyeron para el templo de Dendur, que fue regalado por el gobierno egipcio a los Estados Unidos antes de que fuera cubierto por la represa de Asuán. También se pueden apreciar las esculturas de la reina Hatshepsut y el complejo ajuar funerario de Meketre. Otro sector de gran relevancia es el dedicado al arte africano y de Oceanía. La colección cuenta con más de 11.000 piezas, de las cuales 3000 fueron donadas por Nelson Rockefeller (sector que lleva su nombre).
Al enfrentarse con los objetos ceremoniales de la corte de Benín, en Nigeria, o los postes memoriales de 15 metros de altura tallados por los indígenas Asmat de Nueva Guinea, se puede entender la fascinación que le produjeron a Picasso estas piezas cargadas de significaciones, que exponen en muchos casos una economía de procedimientos y una síntesis en el diseño que lo llevaron a decir: "Pintar no es una operación estética, es una forma de magia ejercida como mediador entre este mundo extraño y hostil y nosotros".

The Cloisters, sector de arte medieval del Museo Metropolitano

A una hora del centro de Manhattan visitamos los Claustros, la sección de arte medieval del Met. Las revoluciones y las guerras (la Revolución Francesa y la Guerra Civil Española) en Europa permitieron, a Rockefeller Jr. y a otros industriales, trasladar fragmentos de edificios medievales que estaban abandonados, a suelo norteamericano, realizando sus propios claustros. Es así que el ábside de la capilla de Fuentidueña (Segovia) tiene un Cristo colgado de una iglesia de Palencia y una pintura mural catalana.
Este museo, que se estructura alrededor de cuatro claustros, situado en una colina con vista al río Hudson, además del disfrute de lo expuesto nos plantea la problemática de cómo se construyen los relatos: los museos son lecturas de la historia. En este caso existe una especie de puesta en escena, que deja de ser europea para ser la versión estadounidense de una época determinada.

El taller de Rimer Cardillo y la Universidad de New Paltz

A dos horas de Manhattan se encuentra la localidad de New Paltz, donde reside el reconocido grabador y docente Rimer Cardillo, quien tuvo la amabilidad de recibirnos en su casa-taller, ubicada en una zona boscosa, con lagos y montañas dibujadas en el horizonte. Antes de llegar a nuestro destino, observamos con asombro las típicas casas norteamericanas de dos pisos de madera que tan magistralmente retrató Edward Hopper. En un buen número exhibían banderas estadounidenses de gran tamaño. En muchos casos, las banderas evocan a los hijos de esas familias abatidos en algunas de las tantas guerras en que participaron los Estados Unidos.
Es inevitable relacionar este entorno con la obra actual de Cardillo, que establece un diálogo entre la naturaleza del mundo donde habita, con la evocación de los paisajes de su país natal. Después de apreciar su obra reciente, en la que se yuxtaponen técnicas digitales con fotografías que se imprimen en xilografías o serigrafías, bajorrelieves y gofrado, lo que luego deriva en instalaciones, nos trasladamos hacia la Universidad de New Paltz, en donde Cardillo imparte clases en el departamento de Grabado. Las espaciosas instalaciones y el equipamiento existente en este

Marcel Broodthaers, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA.

Marcel Broodthaers, en le Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA.

Peter Fischli y **David Weiss** en el Guggenheim.

campus, al servicio de la formación de artistas que eligen esta milenaria disciplina, nos revaloriza la rica historia del Club de Grabado uruguayo, a los artistas que lo fundaron, los que se formaron en el tiempo que estuvo vigente esa institución y los que en el presente preservan el oficio y siguen produciendo obra de calidad en condiciones que distan mucho de las que pudimos apreciar en el centro de estudios estadounidense.

Ciertamente no fue un domingo cualquiera. Desde la Universidad, nos trasladamos a un gran espacio de arte contemporáneo como lo es la Dia Art Foundation, a orillas del río Hudson. Esta construcción, que albergó en su pasado a una fábrica de impresión, hoy nos muestra cómo se produce el arte a gran escala partiendo de lo conceptual. Esta fundación tiene entre sus premisas hacer posible proyectos ambiciosos que, por su dimensión o complejidad, no se puedan realizar en un museo tradicional. Uno de los ejemplos más representativos de tal objetivo es la sala destinada a la monumental obra de Richard Serra, escultor que le da forma al acero de gran tamaño, lo que lleva un proceso de oxidación que mantiene el color en el tiempo. Estas moles transformadas en hojas se cierran en semicírculos creando un sutil juego de luces, las provenientes del exterior que dibujan ventanas y las misteriosas sombras en su interior.

No menos sugestiva es la obra de Louise Joséphine Bourgeois, tan conocida por su escultura titulada *Maman*, la famosa araña que tiene su versión en este sala dedicada a su obra, tan cargada de la espesura dramática de una artista que transformó sus tormentos en arte. Las piezas de menor tamaño combinan la piedra y el metal. Tanto en el espacio como en el plano se mantiene esa tensión significativa que envuelve a la obra.

De este clima ensimismado pasamos al barroquismo lírico de John Chamberlain, con sus esculturas conformadas con piezas de carrocería de coches aplastadas y dobladas, donde el tratamiento del color juega un rol determinante para enfatizar el buscado erotismo de las obras. En su conjunto sugieren una suerte de coreografía, a partir de la perspectiva que se tiene en estos grandes espacios que requiere el arte contemporáneo.

De la veintena de artistas me voy a detener en Sol LeWitt, gran exponente del minimalismo y el arte conceptual. En este caso pudimos ver sus características obras en pared, que en la mayoría de los casos consisten en la repetición de formas geométricas que contienen otras formas. En este locación, la composición consistía en franjas de colores alterados, realizadas por los ayudantes de LeWitt a partir de una serie muy precisa de las instrucciones que también dibujó en la pared. Se mantiene fiel a su premisa: "la idea, el concepto, constituye el aspecto más importante de la obra" y "la realización es un asunto superficial".

Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA

Es reconocido por tener una de las mejores colecciones del mundo de las primeras vanguardias europeas. Tiene obras de gran signi-

Parque Lineal, High Line.

Hiperealismo, en el High Line.

Duane Hanson en El Whitney

Urs Fischer en El Whitney.

ficación, como *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso. Entre el sexto y el séptimo piso, nos deslumbramos ante una colección que tiene las mejores versiones de los artistas emblemáticos de la modernidad: Mondrian, Chagall, Miró, Dalí, Duchamp, Giacometti, Gauguin, Cézanne, Matisse, Rothko, De Kooning, Ernst, Magritte, Klee, Léger, entre otros. En el primer piso, una sala está dedicada a la obra de Jackson Pollock, en donde se puede apreciar el proceso de creación previo a la *action painting*.
En cuanto a las exposiciones temporarias, en una operación conjunta con el Museo Reina Sofía se montó una retrospectiva de Marcel Broodthaers, el poeta belga convertido en uno de los artistas más prolíficos del siglo xx, un conceptual influido por las letras y el surrealismo que en esta muestra pasea su refinado lenguaje a través de los objetos, la escultura, el cine, la pintura.

El Museo Guggenheim de NY

El Museo Guggenheim de NY es una de las obras más destacadas del arquitecto Frank Lloyd Wright. Su concepción innovadora (la rampa en espiral y las paredes inclinadas) fue motivo de controversias en su época. Sin embargo, Salomón Guggenheim, hijo de una familia dedicada a la minería y la metalúrgica, le dio su apoyo al proyecto de Wright, que comenzó albergando su colección personal y con el tiempo se constituyó en punto de encuentro ineludible para los amantes del arte.
Durante nuestra visita pudimos apreciar la retrospectiva que reúne a más de trescientas esculturas, fotografías, videos e instalaciones que recorren treinta y tres años de trabajo del dúo suizo de Peter Fischli (1952) y David Weiss (1946-2012). La obra pretende ofrecer una meditación sobre la forma en que percibimos lo cotidiano, dejando la sensación del *déjà-vu* tan habitual en el arte contemporáneo.
Al descender la rampa nos enfrentamos a la maestría de Cézanne, Picasso, Van Gogh, Chagall… Al contrastar lo visto se nos replantea el tema del sentido del arte.

Isamu Noguchi

Para todos los integrantes del grupo fue un privilegio que nos acompañara uno de los escultores de mayor relevancia que ha dado nuestro país, como lo es Octavio Podestá. A sus infatigables 87 años (que cumplió durante la estadía en NY), nos regaló generosamente sus conocimientos y su bonhomía. En especial en el Museo Noguchi, la experiencia y el oficio de Podestá nos hicieron ver desde otro ángulo la obra de este gran exponente de la escultura y el diseño, como lo fue Isamu Noguchi. En su museo se pueden apreciar sus múltiples facetas: las obras abstractas orgánicas, donde combina la piedra con el mármol pulido, el diseño de sus jardines esculturales, sus objetos, en un ámbito en el que conviven las influencias orientales y occidentales que caracterizaron su trabajo.

Museo Whitney

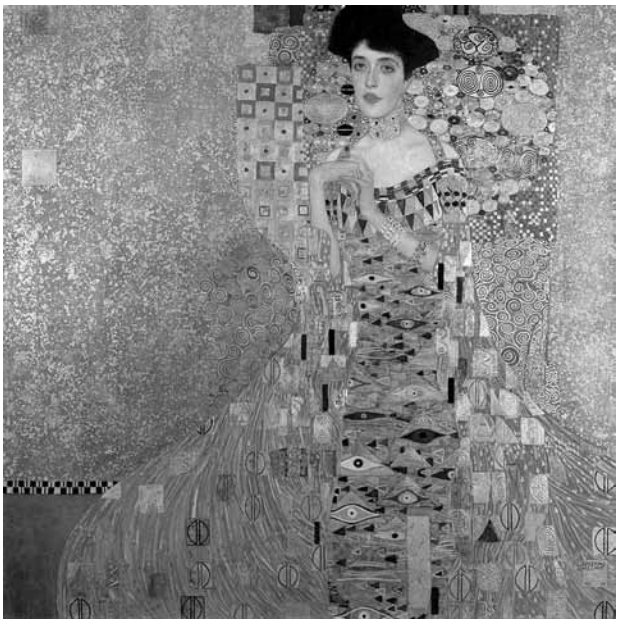
La visita al Whitney es un viaje al mundo del urbanismo y el arte contemporáneo.

Museo Isamo Noguchi.

Para llegar hasta allí recorrimos el High Line, un espacio reciclado sobre una línea de ferrocarril abandonada [ver La Pupila Nº 20: High Line - New York]. Este parque lineal, de 1400 m y 12 m de ancho, sobrevuela a 9 m de altura para convertirse también en un museo al aire libre. Con intervenciones artísticas en sus muros laterales y en los espacios circundantes, que conviven con el concepto de "agritectura", el parque es también un pequeño jardín botánico, cuidado por voluntarios y administrado por los Amigos de la High Line, una asociación de vecinos sin fines de lucro que recauda fondos para cubrir el 90 % del presupuesto anual del parque. Este conservado hábitab culmina enfrentándonos a una obra arquitectónica ejemplar como lo es el Museo Whitney de Renzo Piano, con el antecedente del Georges Pompidou.
Piano aquí también juega con la combinación del cemento, el vidrio y el metal, con terrazas que miran al río Hudson. El Whitney alberga una gran colección del arte norteamericano del siglo XX. El día de nuestra visita, el séptimo piso estaba cerrado al público y nos quedamos sin ver, entre otros, a Edward Hopper. En cuanto a lo contemporáneo, nos enfrentamos a una imponente pieza del suizo radicado en Nueva York, Urs Fischer. Este artista, que se caracteriza por la heterogeneidad en sus procedimientos (esculturas, instalaciones, *collages*), nos plantea una alegoría sobre la finitud: una figura en cera que se va derritiendo ante el público, presagiando su fin.
Duane Hanson está presente con una de sus esculturas hiperrealistas. Es pionero en la utilización de resina poliéster y fibra de vidrio, logrando la perfección en rostros y pliegos de la piel, a los que les agrega elementos decorativos como ropa o joyería, en algunos casos.
Cambiando el clima contemplativo radicalmente, nos encontramos ante la abstracción gestual y la figuración que deja rastros de su pasado de grafitista: Jean-Michel Basquiat, el célebre artista negro de los ochenta que a pesar de su corta vida (1960-1988) se transformó en una leyenda. Su trayectoria va desde sus inicios en la década de los sesenta, cuando integraba una banda de jóvenes grafiteros provenientes de los barrios marginales de Brooklyn y Bronx, hasta que se convirtió en una celebridad y fue admirado incluso por Warhol y codiciado por el mercado del arte.
Por último, sería imposible dejar el Whitney sin mencionar a dos referentes insoslayables del arte contemporáneo como son Andy Warhol y Frank Stella. El primero, con varias versiones de sus famosas serigrafías, las representativas de su lenguaje, que reúne dos temas recurrentes en su obra, las celebridades y los accidentes

Frank Stella en El Whitney.

Museo Frick.



Gustav Klimt, " Adele Bloch-Bauer".

fatales. *Nueve Jackies de 1964*: en este caso la obra nos muestra a Jacqueline Kennedy en los momentos anteriores y posteriores al asesinato de su marido, John F. Kennedy. Por su parte, Frank Stella, en una pequeña sala, muestra seis serigrafías y una escultura, propias de su reconocido talento.

La Colección Frick

El magnate del acero Henry Clay Frick (1849-1919) fue un coleccionista de excepción. En la que fue su residencia (construida en 1913-1914), una mansión con dieciseis galerías, se alberga un acervo que contiene obras de los grandes maestros europeos. Una de las piezas de mayor significación e impacto es el *El autorretrato con bastón* de Rembrandt. La capacidad de asombro se renueva ante la maestría técnica y la densidad de la obra.
No es habitual encontrar obras de Piero della Francesca fuera de Italia. Uno de los puntos altos de la colección es el retablo *San Juan Evangelista*. Johannes Vermeer pintó tan solo treinta y seis pinturas, y tres de ellas se encuentran en esta exuberante colección. En este museo magníficamente conservado se puede hacer un repaso por varios siglos de historia del arte ante la obra de artistas que marcaron su época, como Tiziano, Bellini, Veronese, el Greco, Monet, Degas, Renoir, Turner, Manet, Ingres, Velázquez.

La Neue Galerie

Este exquisito museo diseñado por Carrère & Hastings (otra de sus obras es la Biblioteca de Nueva York), ubicado en la Quinta Avenida (calle 86), dentro de la llamada Milla de los Museos**,** está dedicado al arte del siglo XX en Alemania y Austria. Uno de sus principales atractivos es la sala destinada al máximo cultor del "secesionismo vienés", Gustav Klimt. El museo cuenta con la famosa obra *Gustav Klimt y Adele Bloch-Bauer* (1907), también conocida como *La dama dorada* o *La dama de oro*. Esta pieza, que es la más representativa de la maestría de Klimt, fue confiscada por los nazis cuando ocuparon Austria. Luego de un largo e intrincado periplo, la obra fue vendida a Ronald Lauder, propietario de la Neue Galerie, en 135 millones de dólares.
Otro integrante de la "secesión vienesa", y alumno de Klimt, fue Egon Schiele. En la sala dedicada a su obra apreciamos sus clásicos desnudos, contorneados por líneas gruesas que distorsionan a las figuras inmersas en un clima entre dramático y erótico, propio de su época.
Por último y no menos célebre en la Neue Galerie es el espacio destinado a la obra de Edvard Munch. Contiene una versión de *El Grito* y una serie de composiciones expresionistas por su tratamiento del color y por su fuerza emotiva, que le dieron al pintor un lugar de destaque en la historia del arte del siglo XX.

Las galerías de Chelsea

El llamado distrito de las galerías va desde la 18 a la 36. Existen más de 500 galerías en Chelsea y más de 1500 en Nueva York; a eso hay que sumarle lo que se produce desde las universidades, museos, fundaciones, etcétera. El mercado del arte y su oferta supera al de Europa en su conjunto. El haber visitado tan solo diez galerías es como mirar por una pequeña rendija a este universo difícil de abarcar incluso para quien vive en el lugar.
El semiólogo Fernando Andacht, refiriéndose al ejercicio de la

política en la actualidad decía: "a falta de debate de ideas lo que prima es el perfume del candidato", una suerte de imagen construida de acuerdo con las expectativas y preocupaciones del electorado. Al recorrer el distrito de las galerías de Chelsea, se comprueba lo sabido: el arte refleja e interpreta su época. Existe una especie de perfume contemporáneo en el arte, que a falta de carnadura y riesgo formal, se hace un arte que amablemente conforma las apetencias del mercado.

Sin embargo, encontramos tres ejemplos de singularidades que trascienden lo expresado anteriormente. Rashaad Newsome compone contundentes *collages* de refinada ejecución. Estos juegan con imágenes que aluden a la cultura popular y a las utilizadas por los medios de comunicación, alojadas en marcos que actúan como una cámara negra y resaltan el estridente uso del color. Guomundur Thoroddsen es de Reykjavik, Islandia. Sus delicadas composiciones en papel, que utilizan el *collage*, el grafito y la paleta baja, de forma humorística nos muestran una especie de bacanales que captan los últimos días de la supremacía de lo masculino. Azuma Makoto es un artista botánico japonés. En diferentes planos de ejecución fusiona el arte con la ciencia, recubriendo objetos con hierbas falsas, o haciéndolas flotar en el espacio desde la fotografía o la instalación.

1. En el libro *New York / J. Torres-García*, su editor y prologuista Juan Fló escribe respecto a Torres García: "Nueva York lo desdobló en dos sujetos que debatieron encarnizadamente: el que descubre en el espectáculo asombroso de la gran ciudad moderna el modelo mismo del nuevo arte, y el que en ella entrevé con pavor el hombre puramente instrumental de la sociedad futura". La cita arriba mencionada corresponde a una carta que le manda JTG a su amigo J. M de Sucre.

2. El grupo estaba integrado por: Marcel Suárez, Mercedes Dubrehil, Claudia Pérez, Graciela Rebellato, Carmen Mussetti, Lydia Isler, Octavio Podestá, Carla Podestá, Pilar González, Esther Arrillaga, Liz Zoppis, Nora Rodriguez, Carmen Berriel, Mercedes Orticochea, Sofía Sussanich, Washington Delgado, Cristina González Vainer, Mirta Vainer, Cecilia Gómez, Gerardo Mantero y Daniela Tomeo.

3. Robert Hughes (1938-2012), de origen autraliano, fue escritor y crítico de arte. Fue conocido por su ácida pluma ejerciendo la crítica desde la revista *Time*.

4. Henry Truman fue presidente de los Estados Unidos de América (1945-1953) por el Partido Demócrata, después de ocupar el cargo de vicepresidente de Franklin D. Roosevelt. Al fallecer este, se convirtió automáticamente en presidente.

5. Entre 1937 y 1947, George Dondero fue miembro del Comité de Educación y presidente de la Comisión de Obras Públicas, por el Partido Republicano. Fue conocido por ser simpatizante del Macartismo y por montar un ataque contra el arte moderno.

6 En diciembre de 1933, dentro del marco de las políticas del New Deal, Roosevelt implementó el Public Works Art Project, el primer programa de patrocinio estatal de las artes en los Estados Unidos de América. Comprendió a más de 3700 artistas.

7. Jason Epstein obtuvo la Maestría en Artes en la Universidad de Columbia. Desde 1958 se unió a Doubleday Random House, donde se desempeñó como director editorial hasta su retiro en 1992.

8. Leo Castelli (1907-1999) fue un judío de origen austrohúngaro. Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial se instaló en NY y trabajó en la Oficina de Servicios Estratégicos (OSS), precursora de la CIA. Se transformó en el precursor de los expresionistas abstractos, y de los que después de pasar por su galería de arte se convirtieron en artistas consagrados.

9. Annie Cohen-Solal ha sido agregada cultural de la Embajada de Francia en los Estados Unidos, y profesora en la New York University, en la École des hautes études en sciences sociales y en centros universitarios de Berlín y Jerusalén.

Azuma Makoto.

Guomundur Thoroddsen.

Rashaad Newsome.

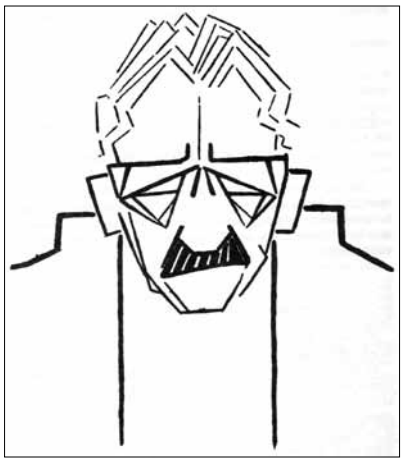
Dela Hanty en su estudio de Paris (1928 c.)

Arquicaricaturizando la vanguardia: las estilizaciones de **Dardo Salguero Dela Hanty**

RICCARDO **BOGLIONE**

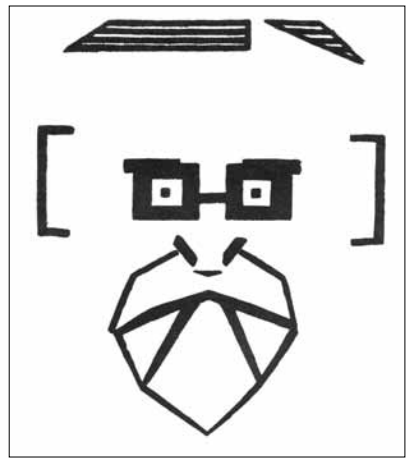
La reelaboración de ciertas actitudes y esquemas vanguardistas (mayoritariamente expurgados de su virulencia original y vueltos funcionales a su contexto) dentro del heterogéneo, pero compacto ejército del planismo uruguayo de los años 20, no fue la única manifestación de inquietud en el campo visual que tuvo el país: la gráfica – afiches, tapas de libros y revistas, ilustraciones –, también reformuló soluciones compositivas atrevidas actas a encarnar aquella modernidad que Uruguay trataba de construir tanto social como simbólicamente. En este marco, la caricatura, medio favorito, hasta el momento, para el comentario político más o menos ingenioso que animaba la prensa, no quedó ilesa. Es menester, para poder repensar el periodo e hipotetizar narrativas más complejas acerca de él, rescatar – entre otras – la figura de Dardo Salguero Dela Hanty. Fundamentalmente un escultor (de porte más bien tradicional), Salguero Dela Hanty llegó, por un acotado periodo, a ser un plástico destacado dentro del círculo bonaerense, bastante exclusivo, de Florida, vale decir los vanguardistas que contaban entre sus filas, entre otros, a Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo. El breve, pero intenso pasaje por la Buenos Aires "de punta" empezó a fines de 1923, cuando, becado por el Consejo de Administración de San José, llegó a la capital argentina, y cimentó en un tipo de caricatura inmediatamente recibido como novedoso y apto para la época moderna, la "estilización" (según la definición de Salguero) o "arquicaricatura" (según la del crítico Roberto Cugini). Dada la escasez de datos es bastante complejo reconstruir detalladamente la biografía de Salguero,[1] nacido en San José de Mayo en 1902, pero afortunadamente su experiencia en la otra orilla dejó rastros en varias revistas vanguardistas que restituyen la tónica de su papel en ellas.

El aporte de Salguero a la inquietud gráfica del momento consiste en el desarrollo de un tipo de caricatura de rasgos esenciales, de clara estructuración geométrica y angular, de decididos contrastes entre blancos y negros y de clara disposición antinaturalista. La línea genealógica de ese tipo de caricatura arranca con figuras como las de Olaf Gulbransson, cuyos mejores trabajo se



Macedonio Fernández.

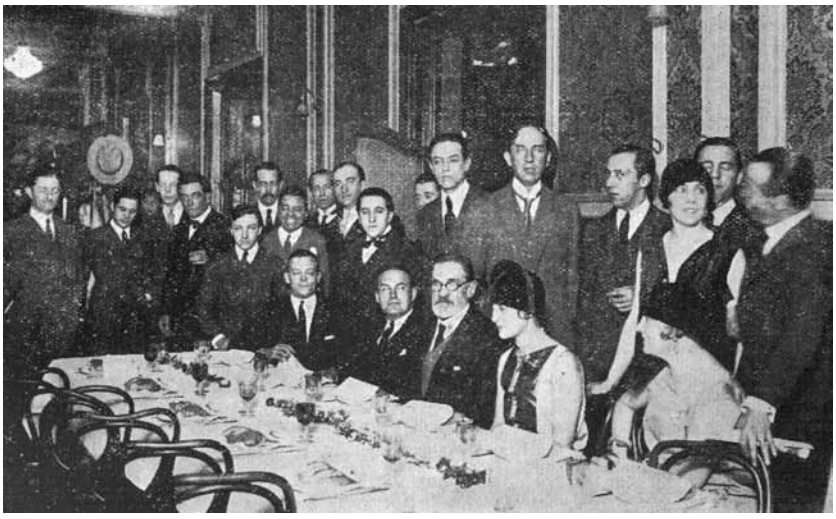
Brandan Caraffa.



Pedro Figari.

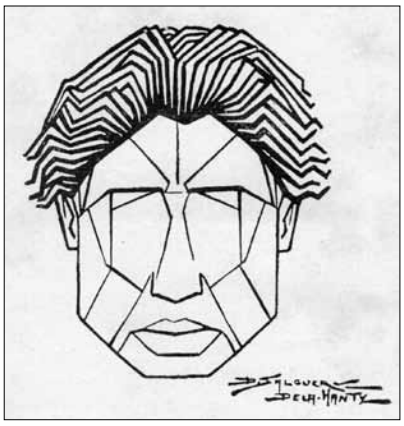
hallan en la fundamental revista alemana Simplissimus y Félix Valloton, cuyos retratos de amigos y colegas, grabados en madera entre fines del siglo XIX y principios del XX, se caracterizan por líneas todavía suaves, pero escuetas y condensadas. Cuando Salguero llega a Buenos Aires tiene, en cierto sentido, el terreno preparado: varios caricaturistas han ido desarrollando su producción despojándose completamente de lo decorativo y tratando de representar al retratado con cantidades limitadas o limitadísimas de líneas: los casos más asombrosos, pero por cierto no los únicos, resultan tal vez los del notorio Pelele (Pedro Ángel Zavalla) y del semi-desconocido Antonio Bermúdez Franco.[2] A nivel "ideológico" ese tipo de dibujo parece tener un vínculo con la idea de caricatura sintética futurista en ámbito ruso e italiano, cuyos preceptos son la instantaneidad, la esencialidad y la racionalidad (éste último quizá el elemento más complejo y que se dio con declinaciones muy diferentes entre sí). Básicamente, toda la producción caricatural, vale decir vanguardista, de Salguero se compone de unas sesenta piezas (por lo menos, las que llegaron a ser expuestas) de espectaculares reducciones "matemáticas" de los semblantes de sus compañeros de ruta y del algún famoso, que responden perfectamente a los atributos del sintetismo futurista, tal como fue descrito por Giovanni Fanelli: "la importancia del reconocimiento general de la individualidad subjetiva; la supremacía de los elementos estructurales y tipológicos sobre los elementos accesorios y particulares; la importancia de la dimensión lúdica".[3] El método de construcción de la imagen consistía en un rápido boceto hecho "en vivo" frente al retratado y luego en la elaboración del mismo, hasta llegar a un conjunto reducido de trazos, a menudo caracterizados por la recta, uno o más ejes de espesor más grueso que el resto del conjunto y la aplicación de una rígida simetría (predilección por el retrato frontal). No es nada casual que estas "caricaturas de inspiración cubista",[4] como las llama Beatriz Sarlo encontraran su más extensa ubicación en la revista *Proa*,[5] cuya "grafica", en búsqueda de una modernidad rioplatense, "pone en escena el compromiso de los jóvenes, lo hace inmediatamente perceptible".[6]

Como fue mencionado, la parábola porteña de Salguero está marcada por las revistas literarias de punta y la cercanía con los escritores que orbitaban alrededor del quincenal *Martín Fierro*. Aunque en él no se publicaran caricaturas salguerianas, Salguero fue de todos modos "un plástico muy presente en *Martín Fierro*",[7] revista nacida en 1924, tanto que sus hacedores le dedican, en diferentes números, uno de sus famosos epitafios,[8] una breve nota que informa sobre una muestra de sus "estilizaciones", además de aparecer en una caricatura – caricaturista caricaturizado – de Ricardo Passano y en una foto del banquete armado en honor a Jules Supervielle. Es muy probable que su amistad con Brandán Caraffa fuera de las más sólidas dentro del grupo argentino, pues es con él y su revista *Inicial* que tenemos las primeras publicaciones de obras suyas en Buenos Aires: en el cuarto número, de enero-marzo de 1924, aparece una breve nota anónima sobre el artista acompañada por la foto de una escultura de su autoría, "Cabeza de viejo". Allí se habla de Salguero como de alguien "alegre porque […] inteligente" cuando "él dice que la inteligencia responde al dinamismo" y se lo etiqueta como uno de los "exponentes más vigorosos de la nueva generación, quizá el más definido".[9] Un mes después, en el quinto número, la consagración: no sólo Salguero deviene director artístico de *Inicial*, sino que se publican dos caricaturas, de Caraffa y del escritor de La Rioja José López González,[10] y un texto crítico de Roberto Cugini, dedicado a su "Arquicaricatura".[11] Cugini acuña esa palabra para describir la labor del maragato: "una especie de caricatura, pero que sin embargo tiene disciplina, y no es humorística, sino irónica", especificando que la ironía es "sutileza apenas sonriente" contrapuesta a la "carcajada que en sí encarna voluntad grotesca de risa",[12] otorgándole, siempre segundo el autor,

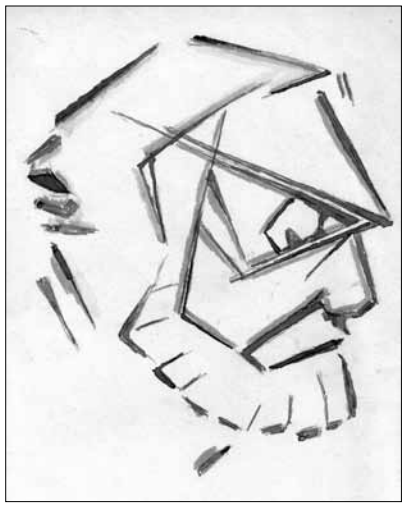


Banquete en honor a Supervielle. Buenos Aires 1924. Salguero es el décimo de los hombres parados.

una profundidad crítica impensable para la caricatura "vulgar", que siempre tiene algo de infantil. Así, sigue Cugini, "la arquicaricatura es la sutileza corriendo por las rectas para agudizarse en los ángulos, donde la incisión culmina en los vértices. Su sentido moral y psicológico se oculta en las intenciones de su geometría."[13] Efectivamente, la tensión creada por las líneas salgerianas aleja la dimensión física de cualquier efectismo simplón, llegando a resultados extremadamente concisos y rarefactos: en el caso del retrato de Caraffa, por ejemplo, los rasgos son llevados a conformar una efigie que se parece más a una máscara ritual de un hermetismo casi egipcio, en intensa y fija concentración, que a un rostro humano.
En *Proa* – otro periódico fundamental del cambio en las artes porteñas – Salguero es el artista que, luego de Norah Borges, más viñetas publica, ocho repartidas en cuatro números: los elegidos, toda gente con la que tiene relaciones personales, son dos argentinos (Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes), un peruano, residente en Buenos Aires (Alberto Hidalgo) y cinco uruguayos (Pedro Figari, Eduardo Dieste, Jules Supervielle, Fernán Silva Valdés y él mismo). Amigos y contemporáneos aparecen también en la muestra personal – una numerosa selección, 57 piezas, de sus estilizaciones – que Salguero arma en noviembre de 1925 en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires: con la excepción de Albert Einstein, todos los representados son figuras rioplatenses, con muchos uruguayos (entre ellos Zorrilla de San Martín, Vaz Ferreira, Sabat Ercasty, Cuneo y Oribe) y, aparentemente, ninguna mujer. El "prodigio de síntesis", la voluntad de llegar al "substractum más lineal" de los retratados, la "reminiscencia arquitectónica" que alardea son algunas de las características que Luis Emilio Soto evidencia en su texto para el folleto de la exposición y que el puñado de obras a nuestra disposición (vale decir las publicadas) confirma. Es el caso de la "abreviatura gráfica de Figari-mono, en alusión a las ideas filosóficas darwinistas y spencerianas […] y al carácter fenotípico simiesco de don Pedro que concierta en la 'debilidad' de nuestro pintor por los homínidos y primates"[14] o del Einstein cuyo cabello eléctrico parece contener con dificultad la fuerza de su pensamiento.[15]
Hay que remarcar también cómo Macedonio Fernández le dedica un "Modelo de disculpas para inasistentes a un banquete" en su honor, en el que, con su típica argucia, explica cómo "estar sin asistir" a la celebración. Además de calificarlo "gran dibujante y encantador amigo Salguero",[16] Fernández remarca cómo "el retrato mío que trazó su mano me da tan completo que aparezco con los diez años que me faltan hoy para cumplir los sesenta y que tenía, es cierto, cuando usted me tomó en brazos para el Dibujo",[17] ironizando, tal vez, sobre las líneas dirigidas hacia abajo con las que "estilizó" su rostro.
Finalmente, aunque no tuvieron mayor repercusión, sus arquicaricaturas llegaron a Montevideo, contando con el apoyo de otro grupo de vanguardistas – aunque menos organizado y beligerante que el porteño –, el núcleo de la revista *La Cruz del Sur*.[18] En el n.10 de principios de 1926 se anuncia la muestra de sus caricaturas en el Ateneo. En la siguiente entrega, Gervasio Guillot Muñoz comenta la exhibición dando quizá la lectura, también a nivel técnico, más aguda de los retratos salguerianos, que vale la pena citar ampliamente: "Estilización y no esquema de figuras y de situaciones realiza Salguero sin perder en ningún instante la noción primaria de las funciones plásticas. A base de líneas rectas, de claridad y de orden cerrado; de intersecciones indicadas por un trazo suelto y firme, el artista llega a una forma constructiva de planos múltiples, de aristas cortantes, de valores geométricos."[19] En cierto sentido, se trata de una caricatura (palabra cuya etimología remite al cargar los rasgos) "descargada", depurada del detallismo exasperado, de la desproporción entre cuerpo y cabeza (Salguero siempre se limita a esta última), de la anécdota cómica obligatoria, típica de la caricatura decimonónica, en pos de una imagen escueta, lejana a cualquier expresionismo, más próxima a la comunicación gráfica que a la pictórica, hija de aquellas rapidez y eficiencia que habitan cómodas, como fue explicitado, la retórica de la modernidad. Aunque luego de la estadía francesa



José López González.



Miguel De Unamuno.1986.

Einstein.

Salguero no haya continuado con su producción arquicaricatural – evidencia de su inextricable conexión al clima rupturista donde se había generado –, es significativo que hacia el final de su vida, a mediados de los años 80 (murió en 1990), el maragato haya redibujado algunas de aquellas figuras (por ejemplo Einstein y Miguel De Unamuno) tratando de reconstruir los originales ya perdidos y, desafortunadamente, olvidados por el público y la crítica. Además de los logros de algunas piezas individuales, se vislumbra, mirando retrospectivamente al conjunto, el proyecto de Salguero y sus estilizaciones, proyecto que se asemeja al de varios artistas de las vanguardias históricas (por ejemplo Man Ray con sus fotos de los integrantes del círculo dada-surrealista): crear un repertorio visual – a través de la explotación de los recursos compositivos más punzantes – del propio ambiente cultural con afán de legitimación e inmortalización.

1. Llegó a Buenos Aires luego de una temprana formación con el pintor español Manuel Osuna y el escultor Luis. P. Cantú y cuatro años en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo de 1920 a 1923 (según *Plásticos uruguayos*, tomo 1, Montevideo, Biblioteca del Poder Legislativo, 1975, p. 192) . Terminada la experiencia argentina Salguero fue becado, junto a Gilberto Bellini, para estudiar arte en París donde llegó en 1927 o 1928 y se quedó hasta 1930, tomando clases en la Académie de la Grande Chaumière con, entre otros, Antoine Bourdelle. De vuelta a Uruguay tuvo una larga carrera como escultor. Ha dejado, entre otras obras públicas de San José, el Monumento al aviador Ricardo Detomasi, inaugurado en 1934. También armó espectáculos de mimos, dibujos y prestigidación. Debo buena parte de la información biográfica sobre el artista y del material gráfico que acompaña la nota a la generosidad de Eduardo Luciani.

2. Para una detallada historia de la caricatura moderna en Argentina ver Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "La caricatura en la Argentina, anticipo de vanguardia (1917-1924)". En Hugo Maradei (coord.). *Bicentenario: 200 años de Humor Gráfico. La Edad de Oro 1910-1960*. Buenos Aires, Museo del Dibujo y la Ilustración, 2012, pp. 40-47. Otra influencia posible podría haber sido el escocés Alick P.F. Ritchie (1868-1938) cuyas caricaturas de los años 20 tienen rasgos parecidos a los de Salguero: difícil especular sobre la repercusión de su trabajo en Uruguay, pero por cierto en 1922 la editorial montevideana Kiosko Matriz publicó un libro, Las memorias del Kaiser, que contiene un retrato geométrico del Mariscal Von Hindemburg de Ritchie.

3. Giovanni Fanelli y Ezio Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Milano, Comunità, 1988, p. 77.

4. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 116.

5. Fundada y dirigida por Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz en 1924, Proa segunda época duró 15 números. Hay que subrayar que en la primera entrega se aclara como Luis Emilio Soto, Roberto Cugini, Raúl González Tuñón y D. Salguero Dela-Hanty "se han refundido con nuestra revista, entrando a formar parte de la redacción de la misma", hecho que remarca la importancia de la actuación de Salguero en este periódico, sobre todo en sus comienzos.

6. Sarlo, cit., p. 117.

7. José Luis Trenti Rocamora, *Presencia uruguaya en la revista "Martín Fierro", Buenos Aires 1924/1927*, Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1997, p. 38.

8. Breves poemas donde los autores de *Martín Fierro* tomaban el pelo a los compañeros de aventura o a otras personalidades de la cultura. Es Ernesto Palacio que en el n.14/15 de la revista escribe: "Aquí yace sepultado/ D. Salguero Dela Hanty./ Tiene que haber matado/Algún caricaturado/ que lo sorprendió infraganti."

9. "Dardo Salguero Dela-Hanty" en *Inicial. Revista de la Nueva Generación 1923-1927*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 227.

10. La caricatura será reproducida cuatro años más tarde en el libro de José López González, *Conducta*, Buenos Aires, El Inca, 1927.

11. La fidelidad a Caraffa es evidente: cuando los fundadores de Inicial, Caraffa y Homero Guglielmini , se pelean, Salguero sigue a Caraffa que, abandonada *Inicial*, funda, con otros, *Proa*.

12. Roberto Cugini, "La arquicaricatura", en *Inicial. Revista de la Nueva Generación 1923-1927*, cit., p. 227. Es curioso que sea Cugini escriba en tonos tan elogiosos sobre un tipo de obra claramente antitradicionalista, ya que la especialista Artundo lo define "una de las personalidades más reaccionarias del período" (Patricia M. Artundo, "Acción Militante del grupo Martín Fierro", en *Las Artes entre lo Público y lo Privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 320). Por otro lado, sus referencias a la vulgaridad de la caricatura en general quizá develan algo de su postura retrograda.

13. Idem.

14. Pablo Thiago Rocca, *Muestra iconográfica de Pedro Figari*, Montevideo, Museo Figari - MEC, 2014, p. 45.

15. Aprovecho para enmendar un error. En 2013 cuando curé la muestra *Vibración gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay 1923-1936* en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, publiqué la caricatura de Einstein en el catálogo. Confiando en los datos del museo, aunque tuviera dudas (tanto que en el texto hablé de posibles influencias de Salguero Dela Hanty), reproduje la ficha del mismo que lo atribuía, erróneamente, a Federico Lanau, sin identificar el retratado.

16. Macedonio Fernández, "Modelo de disculpas para inasistentes a un banquete (Demostración a Dardo Salguero Hanty)" en Papeles de *recienvenido*. Poemas, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 72. La primera edición de los *Papeles* es de 1930 y se podría conjeturar que el banquete en honor a Salguero se hizo para la despedida, antes de su viaje a Paris, hacia fines de 1926.

17. Fernández, cit., p. 71.

18. Hasta donde pude averiguar, las arquicaricaturas de Salguero no trascendieron el Río de La Plata salvo en el caso de la estilización de Güiraldes que ha sido usada para ilustrar la nota "La lección de Güiraldes" de Félix Lizas, publicada en la cubana *Revista de avance*, año II, tomo III, n.ro 22, La Habana, 1928, p. 119.

19. Gervasio Guillot Muñoz, "Las 'estilizaciones' de Dardo Salguero De la Hanty", en *La Cruz del Sur* 11, febrero 1926, p. 15. En la nota se reproducen las caricaturas de Caraffa, Fernández y Figari.

LAURA **MALOSETTI** COSTA

“El vínculo entre **las imágenes visuales** y **el ciudadano «de a pie»**”

Laura Malosetti Costa (Montevideo, 1956) es una destacada Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, investigadora, curadora, autora de varios libros y numerosos artículos sobre el arte argentino y latinoamericano. En una de sus tantas visitas académicas a Montevideo fuimos a su encuentro para interiorizarnos de cómo desarrolla su trabajo, su periplo vital, su visión de ciertos periodos de la historia del arte en que se ha especializado (siglo XIX particularmente), y de la contrapuesta realidad de su materia en ambas márgenes del Plata.

GERARDO **MANTERO**

Sos uruguaya de nacimiento. Contanos cuándo emigraste y por qué.
En 1974, después del Golpe de Estado en Uruguay. Yo había tenido militancia estudiantil, militaba en el FER. Habían cerrado las universidades, yo estaba embarazada y mi organización se había autodisuelto. Había estado presa dos veces, aunque por poco tiempo, porque era menor de edad. Era el momento de irse y así fue.

¿La decisión de estudiar Historia del Arte era algo que ya tenías previsto?
Para nada, en principio yo tenía el mandato generacional de estudiar Sociología. Todo el mundo hacía al menos Ciclo Básico, pero en sexto año tuve (por medio año, porque después se tuvo que ir a Francia) a Roque Faraone, profesor de Historia que daba una materia que se llamaba Proceso Económico del Uruguay. Así que en principio había pensado estudiar Historia Económica. Quería hacer eso. Me había fascinado con la investigación de Barrán y Nahúm, era muy marxista… Pero otro profesor de Historia terminó marcando mi vida de un modo mucho más decisivo: Carlos Machado había sido mi profesor en el Liceo Piloto 14 en años anteriores. Machado había leído a Hauser y enseñaba Historia Social del Arte

(Fotografía sin datos).

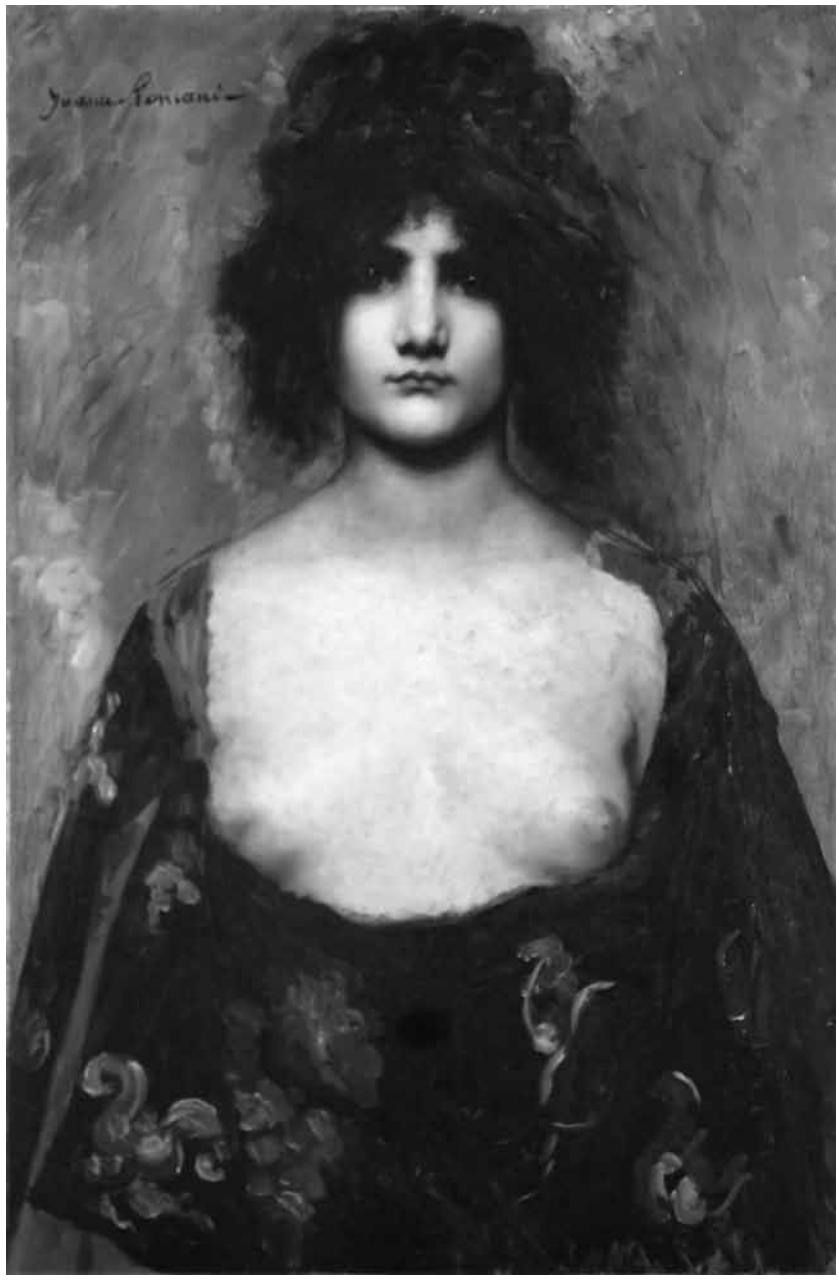
en sus clases. También mi madre, Mercedes Costa, era profesora de Música y enseñaba Historia de la Música en ese liceo, y tuve a Alicia Conforte en Literatura. De modo que tuve excelente formación en el liceo 14 y además en mi casa se hablaba de arte, música y literatura. Cuando llegué a Buenos Aires me encontré con una realidad dificilísima, dificilísima. Llegué poco antes de que muriera Perón. La mayoría de nosotros llegó más o menos por ahí, muchos ex militantes. Había una colectividad de emigrados uruguayos muy grande. Años muy intensos.

Intensos y peligrosos.
Peligrosos, sí, pero no tanto como lo que siguió después del ´76. Tuve a mi hija en un hospital público y vivía en un conventillo de La Boca. Todo muy fuerte. Quince días antes del Golpe de Estado, con un amigo uruguayo que después estudió Antropología, hicimos el examen de ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras. No fui ni a

buscar el resultado porque ahí comenzó una situación aún más difícil y una persecución de emigrados uruguayos. Muchos desaparecieron. Yo me mantuve cuatro años trabajando de secretaria y en el ´80 cuando empezaron a aflojar un poco las condiciones de represión y todo parecía empezar a encaminarse, fui a la facultad de nuevo para pedir una reincorporación. No sé exactamente por qué elegí Historia del Arte. Creo que había una especie de búsqueda, de refugio en la belleza. Nunca abandoné el pensamiento político e incluso discutí mucho con mis compañeros, que consideraban que era una carrera para señoras ricas y no para jóvenes militantes. Efectivamente la mitad del alumnado eran señoras ricas, pero en esos años y en los que siguieron entraron varias camadas de jóvenes rebeldes y dimos vuelta la disciplina. Yo siento que pertenezco a una generación heroica en ese sentido.

Todavía persiste esa dicotomía peronistas-antiperonistas.
Absolutamente, y tiene una fuerza arrolladora. Yo he hecho un permanente esfuerzo para desmarcarme. Yo tenía una ideología marxista y dirigió mi trabajo José Burucúa, un investigador cuyo hermano estaba desaparecido, que había estado en Italia y cuya orientación no era marxista, sino warburgiana. Él fue quien introdujo la figura de Aby Warburg (que se mudó de Alemania a Londres cuando las persecuciones nazis) y los pensadores de su instituto. Pero en ese momento era interpretado por muchos como de derecha porque no hablaba exclusivamente de producción, distribución y consumo… y la historia se fue dando y hoy el pensamiento warburgiano ha marcado la Historia del Arte contemporánea a nivel mundial. Nosotros somos como su prehistoria en la Argentina. Entonces en ese sentido yo me siento contenta de haber podido…sortear las dificultades que tuve y sigo teniendo por ese pensamiento dicotómico. Te voy a poner un ejemplo nada más. Un día tomé un taxi para ir de la presentación de ArteBA a la inauguración de una muestra en el Centro Cultural Kirchner. Me subí al taxi y el hombre me dice: "pero usted va de un polo al otro: sale del ArteBA y se va para el Kirchner, el alfa y el omega. El ying y el yang".

Un tachero culto.
El tachero porteño es una institución... Entonces le digo: "yo soy el ejemplo viviente de que no es como usted me dice" y saco mis credenciales de los dos lugares. "Yo trabajo en los dos lugares y le aseguro que trabajo bien y que nadie me censura nada de lo que quiero hacer o decir". "Bueno", dice él, "ArteBA es el lugar del mercado y el Centro es el lugar del gobierno". A lo que yo intento explicar que no es tan así, porque en ArteBA están las universidades como la Universidad de San Martín (donde trabajo) exponiendo gratis y en el Centro Kirchner hay iniciativas privadas como la Bienal de Performance que tiene lugar allí. Para ese taxista yo era un ser imposible.



Juana Romani, *Joven oriental*, circa 1888-1895. Óleo sobre tabla, 81 x 53,5, Inv. 2326.

¿Cómo evolucionó la universidad porteña hasta nuestros días? Tengo entendido que hay un desarrollo y una inversión en dinero importante.[1]
Nunca se invirtió tanto en universidades públicas como en los últimos años. Existieron tres eventos muy importantes sobre el fin de la dictadura. El primero, la repatriación de intelectuales y docentes exiliados -uno de ellos mi director-. Se renovaron las líneas de reflexión y los vínculos con los lugares de producción intelectual del exterior; muy importante para todas las disciplinas. El segundo es que cuando asumió el gobierno de Alfonsín había una generación perdida... entonces hubo allí un secretario de investigación de la UBA, Mario Albornoz, que instituyó un plan de becas para estudiantes. Había que formar ayudantes, investigadores, y ese plan de becas nos permitió a muchos dedicarnos a eso. Con ese plan, sumado a las becas del CONICET, se formó toda una generación que es la que hoy está ocupando muchas cátedras y puestos de investigación. Pudimos dejar de trabajar en otras cosas, pudimos investigar,

pudimos viajar, pudimos dar clase. Haber hecho eso fue importantísimo en términos económicos y políticos.

Vos seguís teniendo un vínculo importante con Uruguay; venís en forma recurrente a dar cursos.
Muchos, sí.

¿Cómo evaluás la realidad de tu disciplina en nuestro país?
Mirá, en verdad mi disciplina en Uruguay no existe como carrera universitaria. Aquí hay una cátedra aislada de Historia del Arte para la carrera de Historia en la Facultad de Humanidades. Hay personas, como Daniela Tomeo, que enseñan Historia del Arte en el IPA; enseñan, reflexionan sobre el tema, hacen Historia del Arte. Pero no existe una carrera específica, no hay lo que se dice una masa crítica de discusión y eso me parece que es un faltante importante. Ojo que yo valoro muchísimo a mis colegas que hacen Historia del Arte acá porque vencen dificultades inmensas. En primer lugar valoro mucho a Gabriel Peluffo Linari, que en mi opinión es *el* historiador de arte, es el que ha escrito más y también a muchos otros que también escriben sobre Historia del Arte o que hacen crítica. Pero al no haber una carrera ni organismos de investigación que la reconozcan, al no haberse formado ni siquiera un posgrado todo se reduce a iniciativas aisladas. Carreras de grado hay pocas en el mundo, pero un posgrado en Historia del Arte que genere un ámbito de discusión, que genere recursos, que genere becas, que genere la posibilidad de dedicarse a eso sin tener la necesidad de dar cuarenta y ocho horas de clases semanales y luego leer de noche, no existe. Creo que el esfuerzo que hacen los colegas acá es muy importante y hasta el día de hoy, a pesar del avance de la imagen en la cultura global, a Uruguay le falta un centro de estudio que produzca esta masa crítica de reflexión. Hace poco, sin embargo, el claeh ha comenzado a cubrir esa necesidad con su posgrado de especialización en Historia del Arte y Patrimonio.

Te has especializado en Arte del siglo XIX en Argentina, publicaste un libro sobre los primeros modernos del siglo XIX y recientemente fuiste curadora de la exposición, *Imaginarios eróticos en el siglo XIX*.
En el Museo Nacional de Bellas Artes, sí.

¿Por qué el interés por ese período en particular?
Primero porque me encanta el siglo XIX y además, esto lo tuve claro desde un primer momento: a mí me interesa centralmente la relación entre el arte y la gente que no sabe de arte. Esto fue desde el momento en que empecé a estudiar. El vínculo entre las imágenes visuales y el ciudadano "de a pie", cómo las imágenes visuales circulan por el mundo de los sentimientos. Desde las catedrales medievales hasta el arte contemporáneo. Me dije que si me dedicaba al siglo XX tendría que hacer cine y televisión, y lo pensaba hacer, pero la vida no me alcanzaría para tanto. Para mí fue fascinante ver cómo en la cultura visual del siglo XIX en nuestras ciudades los grandes cuadros funcionaban como espectáculos; la gente pagaba y hacía cola para verlos, se discutía en los diarios y había duelos a espada porque uno había hablado mal de tal obra, por ejemplo.

Por ejemplo, el cuadro de *La fiebre amarilla* de Blanes, en Buenos Aires.
Bueno, ese fue el primer cuadro que analicé como becaria. Mi trabajo tuvo que ver por un lado con esas cuestiones de recepción y por otro con la orientación de mi maestro Burucúa. Él es un gran erudito que introdujo la teoría de Aby Warburg y todo ese pensamiento sobre la circulación del universo simbólico a lo largo del tiempo; así que yo empecé a trabajar en esta línea: de pensar el arte latinoamericano junto con la Historia del Arte. Organicé mi tesis de doctorado sobre los primeros modernos alrededor de esos grandes cuadros que hicieron mucho impacto. *La fiebre amarilla* de Blanes, *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle, *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcava, *El despertar de la criada* de Eduardo Sívori y alrededor de ellos trabajé su recepción, cómo viajaron de Europa a América. Armé una zona densa de problemas alrededor de cada uno y es un libro al que le ha ido bien.

Es muy interesante la relación que hacés entre arte y civilización: cómo en Argentina la ciencia y el arte construían un ideario de progreso en determinado segmento de la sociedad, concepción que se contraponía a los intereses de la "sociedad vacuna"... La obra de teatro de Mauricio Kartun, *Niño argentino*, me pareció muy ilustrativa del momento.
¡Sí! Es brillante. Ahora está en cartel otra obra suya que se llama *Terrenal* en el Teatro del Pueblo... es como Caín y Abel en la Pampa, en el Gran Buenos Aires.

Una época muy singular en donde las clases altas pensaban que Buenos Aires podía ser el centro del arte mundial, ¿cómo fue ese proceso?
Bueno, ese optimismo exagerado se dio en ese momento en que Buenos Aires era extraordinariamente rico, producto de la economía agroexportadora, y recibía una inmensa inmigración europea. Los hijos de los italianos cultos y ricos, que es una inmigración de la que se habla poco pero ha sido bien estudiada en la Argentina (por Fernando Devoto, por ejemplo) fueron los protagonistas de esa escena artística de fines del siglo XIX. Son los hijos argentinos de familias como Schiaffino o Sívori, que fundaron el Banco de Italia o manejaban compañías navieras. Ese proceso involucró también a Montevideo. La figura de Blanes fue muy importante para el arte de Buenos Aires en ese momento, y la de Miguel Pallejá, aunque en menor medida, también. En la segunda mitad del siglo, Montevideo era casi igual de optimista.

Hay muchos vasos comunicantes.
Muchos, sí. Entonces existía un pensamiento positivista que había leído con mucha atención a Hipólito Taine que decía: "la raza es fundamental" y ponía a Nueva York como modelo y faro del mundo. Pero desde Buenos Aires se decía: "si ellos son la capital de los negocios porque son de raza sajona, nosotros que somos de raza latina vamos a ser el centro del arte del mundo..." La historia no les terminó dando la razón, pero es muy fascinante trabajar un momento así.

También los imaginarios eróticos del siglo XIX los trabajás desde el sentir de las mujeres y desde cierta transgresión temática y formal.
Yo retomo, por ejemplo, la cuestión de *El despertar de la criada* y cómo se generaron escándalos, como en París. Sí la lectura de género, que para mí es muy importante y sobre la que trabajo desde hace muchos años. Yo enseño sobre el siglo XIX y también Historiografía, teoría, que es lo que vine a hacer ahora en el CLAEH. Para mí la teoría feminista es una de las vías de renovación de la disciplina, de las más fuertes y de las más interesantes: la lectura a contrapelo del canon. Fue una exhibición que tuvo mucho público, que fue muy atractiva, donde además el noventa por ciento de la exposición era obra que no se había visto nunca desde que entró al museo.

Sí, aquí también tuvo su repercusión, en especial entre las nuevas generaciones de historiadores de arte. Conozco más de un interesado que cruzó el charco para ver la muestra y comprar el catálogo y retornó el mismo día.
A mí me conmueve mucho lo que hacen todos ustedes. Es todo tan esforzado, es todo tanto más difícil... El otro día yo le contaba a Daniela Tomeo, en una de las últimas veces que di clases en Humanidades, sobre una chica -no me acuerdo de su nombre, pero viste que en todo grupo siempre hay una persona que se destaca porque es luminosa- que había hecho unas lecturas muy inteligentes de los materiales. Cuando terminó el curso yo le ofrecí dirigirla, una especie de cheque en blanco... "mirá, si querés presentarte a una beca, yo te aviso" no sé qué... Ella me agradeció mucho, pero vivía creo que en Pando, daba como 48 horas de clase y viajaba todos los días para estudiar de noche. Yo volví a Buenos Aires desolada, le conté esto a mi marido y le dije: "mirá, es una joven brillante que va a terminar agotada... en diez años probablemente esté amargada", y Daniela me decía que no le conmovía tanto porque ella misma daba 48 horas de clase.

El padre nuestro Artigas. Fotografía de **Martín Atme**, para el libro de igual nombre (Martín Atme - Fernando Andacht), 2011.

Es una realidad que me duele, tendría que haber más oportunidades. Un programa de becas que yo sé que para ciencias duras hay; programa de incentivos, de sabáticos, algo tiene que haber como estímulo para todos esos jóvenes que se están quedando fuera de las discusiones, que no pueden ir a los congresos porque no hay un programa que le otorgue los medios para salir de país...Yo esto te lo digo porque lo sé: los pibes que se ganan un lugar porque tienen un buen trabajo en un congreso tienen que apelar a sus ahorritos para ir y los que no tienen ahorritos no van.

Has trabajado también con la iconografía de Artigas. Fernando Andacht, desde la semiótica, decía al respecto: "En nuestro mundo uruguayo post-batllista y moderno, el operativo de sobre-exposición icónica del prócer con fines burocráticos y educativos habría conseguido el efecto contrario de desdibujar hasta el desvanecimiento de su figura su importancia, sus ideas". Desde el punto de vista de la representación estrictamente plástica también existe cierto desconocimiento que hace difusa la imagen del prócer, ¿cómo fue tu abordaje?
Mi abordaje fue el de un historiador social del arte. En primer lugar, ¿en qué consiste? En tratar de rastrear la fortuna crítica de una imagen: ¿cómo llegó a ser lo que es en términos materiales? Para eso el trabajo fue empezar a rastrear en los diarios. Me interesaba seguir la pista del retrato icónico

de Artigas y cómo había llegado a serlo. Cuando yo empecé esta investigación, en el Museo Histórico Nacional estaba empezando una exposición sobre Artigas, así que ellos también pusieron, generosamente, el archivo a mi disposición. Entonces pude trabajar con el archivo documental del Museo Histórico y con la hemeroteca. La gente de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional ha sido también muy gentil. Luego el museo me invitó a publicar el texto en su catálogo. Lo que encontré fue esa historia material que desdice muchas de las cosas que se han dicho hasta ahora. El cuadro se fue abriendo camino a pesar de las decisiones oficiales. Tuvo un poder de impacto muy intenso frente a sus primeros espectadores: no le gustó a ningún entendido y permaneció oculto en Florencia porque al mismo Blanes no le gustaba y a Juan Zorrilla de San Martín tampoco, prefería la visión de Herrera. A Fernández Saldaña, que fue el primer biógrafo de Blanes, tampoco le gustaba. Yo vi la correspondencia en la que él dice que es un cuadro mediocre, que la familia pide mucho y le recomienda al museo que no lo compre. De hecho el museo no lo compra hasta 1923 y por mucho menor precio que el que se pedía en 1908. Cuando es exhibido por primera vez después de la muerte de Blanes en un remate, nadie lo compra. El diario de Samuel Blixen es el que hace una campaña por el cuadro, una campaña en un punto estética. A ellos y al público en general les gusta el cuadro, hay un agolpamiento de gente para verlo. De hecho, *La Batalla de Sarandí,* que se muestra al mismo tiempo, pasa inadvertida... y todo el mundo discute el parecido del cuadro con el héroe. Este es un tema que me interesa mucho y vengo trabajando con otros retratos para un libro: la cuestión *verdad o belleza* en la retratística de los héroes. Un retrato ¿tiene que ser verdadero como dijeron siempre los iconógrafos o tiene que ser adecuado al sistema de ideas de una época? Ese cuadro era adecuado al sistema de ideas modernistas que imperaba en 1908; creo que es un cuadro, y esto es mi opinión personal, moderno. Un cuadro sin expresión en la cara, que es algo que todos los entendidos del momento le critican. Es un espacio vacante para que el público proyecte sus emociones, una estampa muy neutra, sin medallas, sin adornos del siglo XIX y creo yo que esa es la vía de persistencia de esa imagen. Por otra parte, cuando al Museo Histórico Nacional, ya con otro director, se le pide que expida la imagen oficial de Artigas, no la declara a esa como imagen oficial. Es una imagen que se abrió camino sola y eso creo que es un tema central en mi trabajo: ¿qué hay en las imágenes para hacerlas poderosas y que persistan a lo largo del tiempo? Ese es el problema central que encaro en mi trabajo. El de Artigas y otros: Bolívar, San Martín y otros héroes de la independencia. Está *online* un trabajo que presenté en Brasil llamado *Verdad o Belleza,* sobre los daguerrotipos de los héroes viejos... para mí es un tema fascinante. También estoy trabajando sobre el Che. Un retrato se vuelve icónico cuando no necesita palabras que lo expliquen. El Che se volvió icónico a nivel mundial, no necesita palabras. Ahí diría Andacht: "bueno, pero se desdibujó el ideario del Che, revolucionario" y para mí no desdibujó nada, resumió el ideario del Che a sus rasgos más puros y esenciales: ser un joven idealista que dejó todo por querer cambiar el mundo y creer en el hombre nuevo; después de ahí todo es anecdótico, la Revolución Cubana, Bolivia, los 60, todo es anécdota.

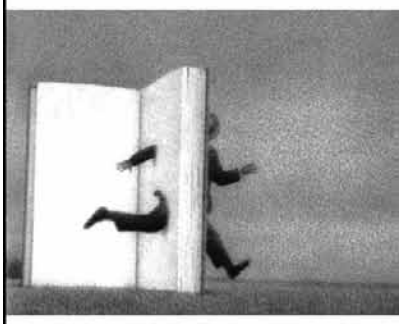
Severo Rodríguez Etchart, *Mujer oriental*, 1899.Óleo sobre tela, 75,3 x 164,5 cm, Inv. 6041.

Es muy interesante cómo una imagen icónica se lee de determinada manera de acuerdo a la época y en algunos casos a partir de visones espurias, que esconden intereses políticos y económicos. Siguiendo con este juego de imágenes, ¿cómo observás la realidad sociocultural de nuestro país, ya que poseés la doble condición de conocerla y la distancia que te da no vivir en ella?

En mi condición de emigrante/inmigrante, creo que el Uruguay es un país muy exclusivo e inclusivo en la dimensión más amplia. Es exclusivo porque es refinadísimo, tiene una cultura muy alta en sus clases populares, una muy refinada cultura en sus clases eruditas... pero también es exclusivo en el sentido de que *excluye*: a sus habitantes que se siguen yendo, a posibles inmigrantes que no lo eligen como destino. No sé cómo lo hace, pero Uruguay no es un país de inmigración. No sé si es por los precios altos o por la falta de oportunidades, pero no es destino de inmigración. Me doy cuenta de que una de las diferencias más marcadas entre Buenos Aires y Montevideo es que Buenos Aires sigue recibiendo inmigrantes todo el tiempo.

1. La entrevista fue realizada en el periodo de Gobierno de Cristina Fernández.

LIBROS
DE ARTE



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

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

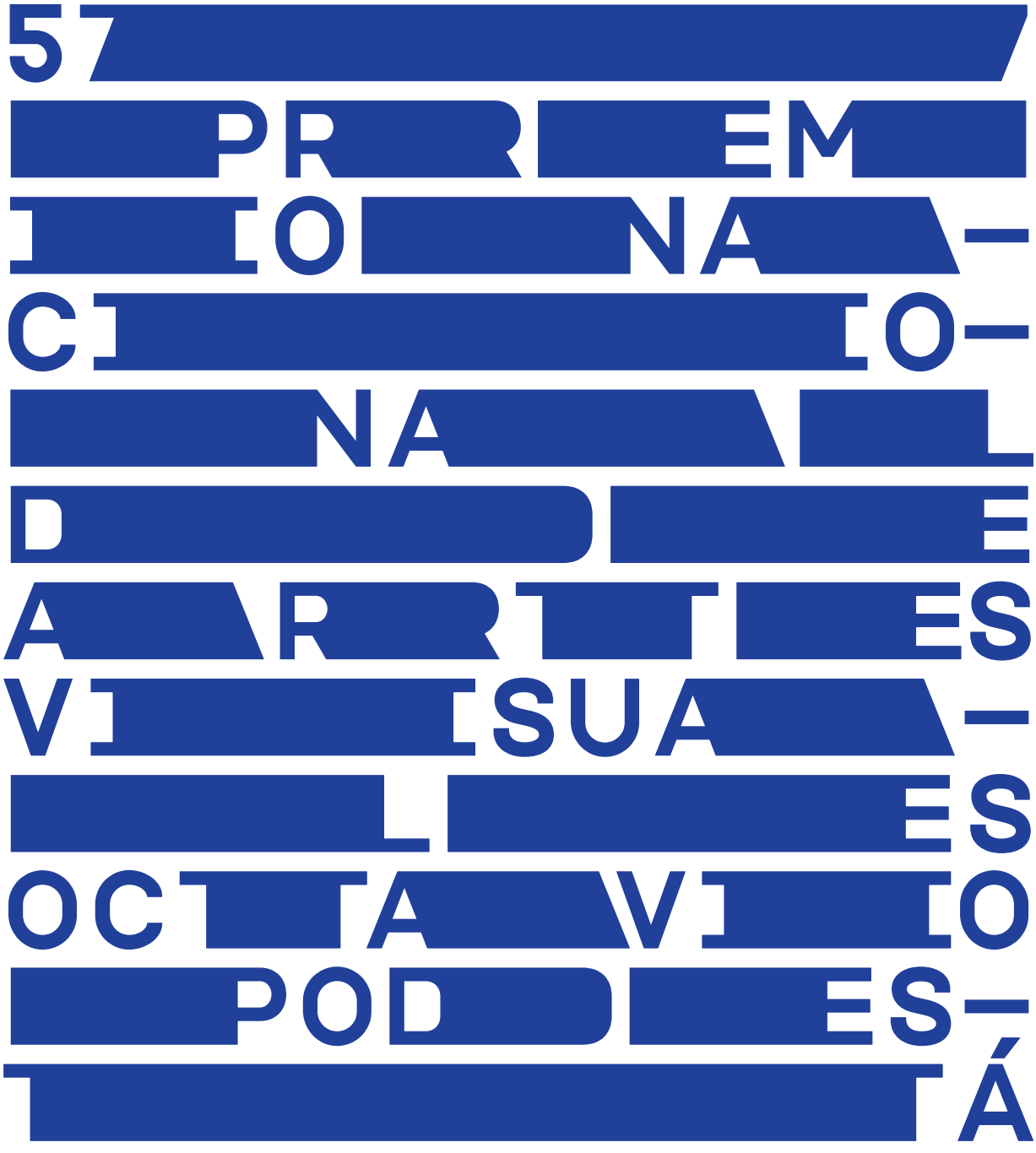
librosclau@adinet.com.uy
099 486 156
Presentando "La Pupila",
10 % de descuento

cultura

INAUGURACIÓN. ENTREGA DE PREMIOS

57 Premio Nacional
de Artes Visuales
Octavio Podestá

Museo Nacional
de Artes Visuales,
30 de agosto, 19 h



mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

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 Itaú

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