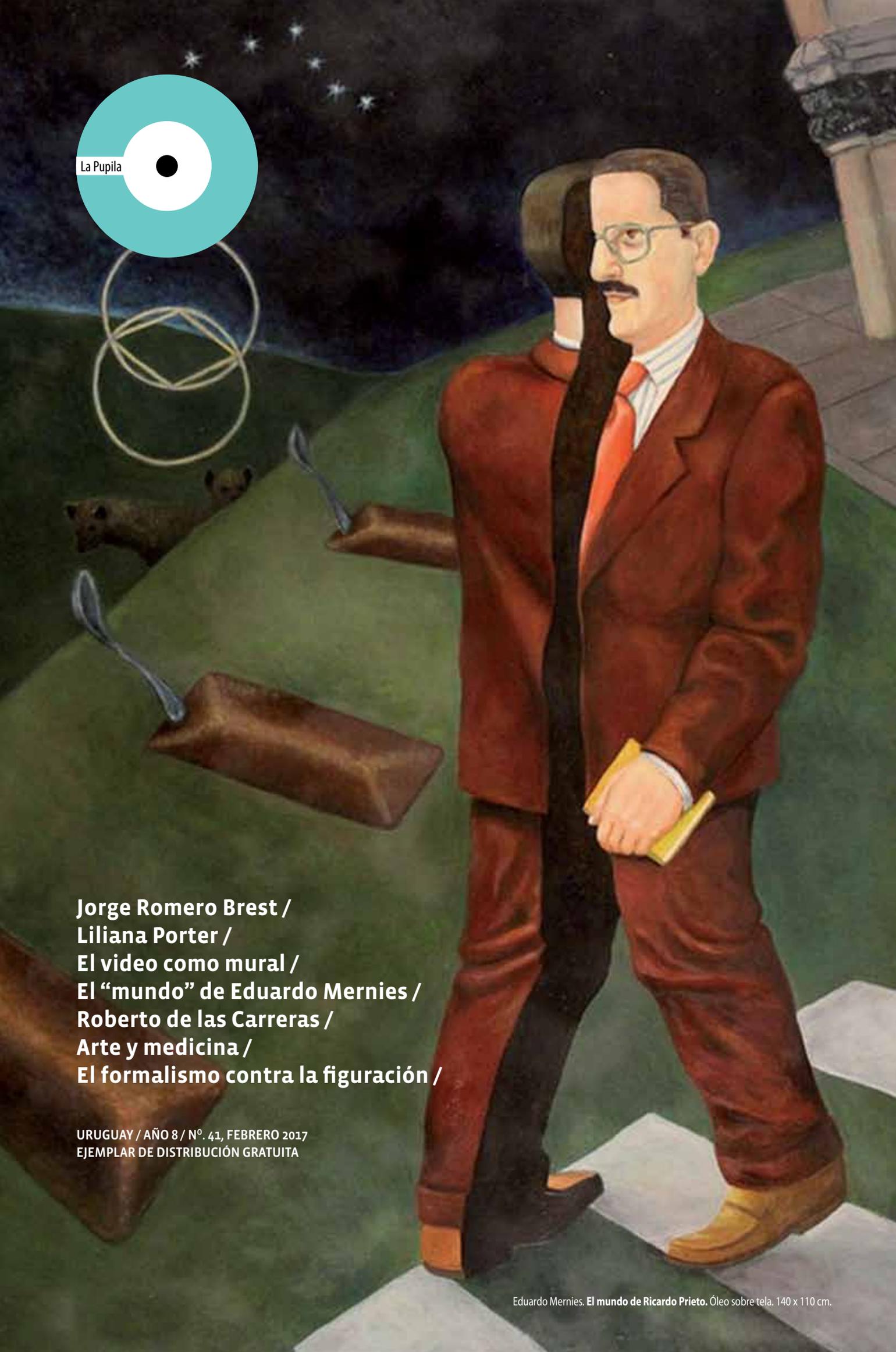




La Pupila



**Jorge Romero Brest /
Liliana Porter /
El video como mural /
El “mundo” de Eduardo Mernies /
Roberto de las Carreras /
Arte y medicina /
El formalismo contra la figuración /**

URUGUAY / AÑO 8 / N.º. 41, FEBRERO 2017
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

1	Jorge Romero Brest /	Uruguay / Año 8 / N° 41 febrero 2017
4	Liliana Porter /	
9	El video como mural /	
12	El "mundo" de Eduardo Mernies /	Ejemplar de distribución gratuita www.revistalapupila.com
18	Roberto de las Carreras /	
22	Arte y medicina /	
28	El formalismo contra la figuración /	

STAFF / Colaboran en este número

Ricardo 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).

Pepe Viñoles (Melo, 1946). Artista plástico. Vive en Suecia desde 1973. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en el IPA. Se graduó e hizo un posgrado en Konstfack, Estocolmo. Integrante del grupo sueco Plattform de intervenciones artísticas urbanas y de la galería Rostrum de Malmö. Ha expuesto en Suecia y en otros países y ha curado diversas exposiciones, entre ellas en 2012 "Small Formats" de Tania Ruiz Gutiérrez en Gallery Rostrum.

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

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*.

Cecilia Tello D'Elia Lic. en Historia del Arte (graduada con honores) de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina). Actualmente realiza la Maestría en Ciencias Humanas opción Historia rioplatense de la FHY-CE UDELAR (Montevideo, Uruguay). Su tesis de grado *Galería de arte D'Elia* en su red de significantes fue publicada en Italia en el 2015. Ha realizado trabajos de gestión y curaduría de arte en espacios de gestión autónoma, museos y centros culturales. También ha trabajado en la conservación, catalogación y archivo de arte contemporáneo.

Joseph Vechtas (París, 1934). Ensayista, docente. En la Facultad de Humanidades, aprobó Epistemología, y cursó Lógica-interrumpida por la dictadura-. Estudió dibujo con Manuel Rosé, en la Escuela Nacional de Artes plásticas y-presentado por José Gurvich-, continuó en el Taller Torres-García. Finalmente, egresó del Taller de Anhelio Hernández, del IENBA. Publicó cuentos y poemas en la revista de la Universidad de Moorhead (EEUU); poemas y artículos, en *Brecha* y *Jaque*; ensayos y artículos en *La Semana de El Día* y en *Cuadernos de Marcha, Relaciones*, así como en la revista de la *Academia Nacional de letras*.

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.



LA PUPILA TIENE UN TIRAJE DE 2000 EJEMPLARES QUE SE DISTRIBUYEN GRATUITAMENTE EN LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES CULTURALES:

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, 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, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.

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

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

AGADU
Asociación General de Autores del Uruguay

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

Jorge Romero Brest¹ y el campo artístico de Uruguay: redes que se estabilizan en el movimiento del tiempo²

CECILIA TELLO D'ELIA

La historia de la reflexión en torno al arte en el Uruguay presenta la particularidad de no contar con una formación académica específica, así como tampoco una exhaustiva bibliografía. Lejos de interpretar esto como una incapacidad, se constituye como un verdadero distintivo. Dentro de esta red singular, y a través de una profunda genealogía, aparece Jorge Romero Brest, a quien le seguiremos el rastro en la búsqueda de lograr una mayor visibilidad.

A medida que se desarrollaba su carrera profesional, el crítico argentino iba dialogando y estabilizándose con el propio desenvolvimiento del arte uruguayo. Algo posibilitó que este acompañamiento mutuo creciera con una adecuación de los rasgos del argentino y las características propias de este medio. Lo interesante de esta relación no se encuentra tanto en los hechos puntuales, sino en observar cómo la red de diálogos tendidos a lo largo del tiempo fue movilizándolo, profundizando y estabilizando este romance que acompañó toda la exitosa carrera de Romero y el desarrollo del campo artístico local.

La misión de Jorge Romero Brest fue la formación, constitución y organización de un arte latinoamericano con bases sólidas y ancladas en la formulación de un arte nacional, con vistas a un arte universal. Esta concepción se fue fortaleciendo al encontrar un diálogo a lo largo de las décadas entre los diferentes posicionamientos epistemológicos que fue adoptando el argentino. Para ello creó, activó y dio ordenamiento a todos los agentes consti-

tutivos, aunque su proyecto no se limitó al territorio argentino, sino que tendió lazos y dialogó con otros escenarios. Entre ellos, Uruguay fue uno de los más potentes.

Autor de críticas profundas y exigentes, en más de una oportunidad declaró su admiración hacia los artistas uruguayos Pedro Figari y Rafael Barradas. Tanto fue así que uno de sus primeros artículos como crítico de arte está dedicado a este último³. También existía una relación de amistad con Torres García, Cuneo, Arzadun, Bazurro y Michelena, previo a su accionar en Montevideo, por lo que se podría afirmar que los vínculos personales con las figuras del arte uruguayo estuvieron presentes desde los inicios de su carrera.

Dentro de la actividad editorial, Romero publica en 1941 el texto analítico sobre la obra de Juan Manuel Blanes y en 1951 se edita *Pintores Y Grabadores Rioplatenses*⁴, ambas estrategias de puesta en valor del arte regional. Posteriormente le encarga a María Luisa Torrens la realización del capítulo dedicado a Uruguay y Paraguay para su libro *Arte en Latinoamérica*.

La gran aparición de Romero en Montevideo es en 1940, a través de la invitación de la Comisión Municipal de Cultura al Primer Salón Municipal de Artes Plásticas. En esta instancia dio su punto de vista sobre las obras exhibidas. Para esto dicta una conferencia y posteriormente se publica su crítica, la cual fue aguda, polémica y de un ordenamiento reflexivo en cuanto a categorías estéticas operantes en el Salón. Durante esta década el argentino dicta conferencias -su formato predilecto, dada su capacidad de oratoria- en diferentes instituciones de la ciudad. Entre ellas *La metáfora plástica* (1942) en el Ateneo, disertaciones en los Institutos Normales sobre la relación entre arte y educación (1943), *Puntos de partida para la comprensión de las artes plásticas contemporáneas* en el Paraninfo de la UDELAR (1945) o *La pintura de José Cuneo. La experiencia europea y el problema del arte rioplatense* en la Galería Berro. También intervino con *Exposición de veintidós pintores argentinos contemporáneos* en "Amigos del Arte" (1943) acompañado de conferencias acer-



Carlos Sarraf. Jorge Romero Brest. Archivo Clarín: 15-07-1984. Sobre Archivo Jorge Romero Brest, Instituto Payró, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

ca de la muestra. A las instituciones antes nombradas, se le suman la Universidad de verano en Piriápolis con *Expresión y belleza* (1955), *Los extremos aparentes del arte nuevo en Los Estados Unidos: el pop-art y el op-art* a través Comisión Nacional de Bellas Artes (1965), "Centro de Artes y Letras de Punta del Este" con *El arte de hoy en el mundo* (1970), entre otras.

Como se puede observar, la presencia de cursos-charlas-conferencias fue un continuo desde 1940 hasta 1987, cuando se pronuncia su última exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales. Este dispositivo pedagógico sirvió para desplegar al máximo su rol de *agitador* -como se autodenominó muchas veces-.

Otro de los puntos nodales fue su intervención como docente de la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de la República. Actividad que comienza de manera tentativa, con un contrato de seis meses dependiendo del Profesorado de Letras, desde 1940 hasta 1959. Propio de su inteligencia proyectual, durante estos años no dicta simplemente un curso de Historia del Arte, sino que elabora un plan a largo plazo para promover el desarrollo de la especificidad del campo artístico. A propósito de esto aclaraba: "allí no imperaba el espíritu universitario y podía actuar con total libertad"⁵. Para ello segrega a un grupo pequeño de alumnos jóvenes a los cuales instruye en *Iniciación al arte* con lecturas, exposiciones y debates de antropología visual, estética, psicología e

historia del arte. Todo lo cual apuntaba a generar un grupo de interés distinto del conocimiento del aficionado y que tuviera las herramientas para generar reflexión. La implicación no termina aquí; Romero los acompaña en la carrera de profesionalización vinculándolos con escenarios artísticos internacionales. Ejemplo de esto es el viaje con los alumnos a la 1º y 2º Bienal de San Pablo. De esta instancia de especialización surgen tres discípulos: María Luisa Torrens, Celina Roller López y Nelson Di Maggio⁶ quienes operaron activamente en el campo artístico uruguayo.^{7,8}

Al finalizar el seminario comenzaban las clases abiertas al público, con una concurrencia de setenta a ochenta asistentes en el primer año. Nelson Di Maggio recuerda que "Iban las señoras de sociedad (las mismas de la Agrupación) y otras, pero también pintores (Espínola Gómez) y el general Líber Seregni, aunque en esos años no los conocía y allí no los identifiqué."⁹ En estas clases se seguía el programa mediado por la capacidad de análisis visual de Romero, que no abogaba por un abordaje enciclopedista sino que cultivaba la educación visual.

Ambos segmentos, el *Seminario* de especialización y el *Curso* abierto al público, estaban acompañados por las visitas a exposiciones y recorridos urbanos donde enseñaba *in situ* cómo *apreciar* una obra de arte. Metodología de enseñanza novedosa para el medio ya que abría a la experimentación analítica estética, ponía en valor los bienes

patrimoniales nacionales y ante todo concentraba a diferentes agentes artísticos en la obra de arte existente. En síntesis, unía a aficionados del arte, los instruía como público y generaba agentes especializados en la reflexión teórica.

Por otro lado la revista *Ver y Estimar* fue un puente continuo de diálogo y de producción teórica¹⁰. Entre los colaboradores cabe destacar a José Pedro Argul con quien mantiene coincidencias de posicionamiento artístico. Se debe nombrar a Fernando García Esteban quien publica en la revista y comparten un momento en la Cátedra de Facultad de Humanidades¹¹. En esta última tarea también lo acompaña Leopoldo Artucio¹² quien ocupaba el cargo de profesor cuando Romero se ausentaba. Asimismo, escriben Eneida Sansone, Hans Plastchek, Celina Roller López y Nelson Di Maggio.

Finalmente, otro de los puntos de contacto más importantes es a través de la figura de Ángel Kalenberg, a partir de 1963. En este año se fundan en paralelo en ambas márgenes del Plata el "Instituto General Electric del Uruguay", dirigido por Kalenberg, y el "Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella" de Buenos Aires bajo la dirección de Romero Brest¹³. El vínculo prolífero entre estas dos personalidades posibilitó el diálogo y la habilitación de una ruta transnacional para recibir exposiciones y conferencias internacionales, dinamizando así propuestas de alto nivel. En el IGE exhibieron artistas argentinos, como Julio Le Parc, Rómulo



Hermenegildo Sábat. *El Profesor Ego.*
1966, 160 x 160 cm. Propiedad del artista.



Anatole Saderman. *Jorge Romero Brest.* 1950.
Sobre Archivo Jorge Romero Brest, Instituto Payró,
Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Macció, Nicolás García Urriburu y Carlos Alonso. En simultáneo, artistas uruguayos están presente en el Di Tella, como la exposición de Torres García (1964) y la de Pedro Figari (1967)¹⁴, sólo por nombrar algunos acontecimientos. A partir de 1969 Ángel Kalenberg es nombrado director del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay, y desde este puesto continúa los vínculos con Romero, entre ellos como conferencista en dicha institución¹⁵.

Para concluir hemos intentado mostrar algunos de los lugares de contacto que dinamizaron y potenciaron la carrera del crítico y el campo artístico local. Como dice Didier Calvar: "su personalidad [la de Jorge R. B.] llena parcialmente el espacio de imagen de culto que deja la muerte de Torres García a finales de la década de 1940"¹⁶. Por lo que las relaciones de Romero y el Uruguay se presentan como una controversia digna de

ser estudiada para continuar el rastro de las redes que operaron en dicha relación y seguir visibilizando la riqueza del campo artístico uruguayo. 

- 1 Buenos Aires, 1905-1989. Crítico, docente y gestor de arte. Fundador y director de revistas de arte. Profesor universitario de Estética e Historia del Arte. Miembro Asociado del Museo de Arte Moderno de Nueva York y Vicepresidente del Bureau de la Asociación Internacional de Críticos de París. Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina. Presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Jurado Internacional de las Bienales de San Pablo y Venecia. Director del Departamento de Arte del Instituto Di Tella. Autor de numerosos libros de arte, estética e historia del arte.
- 2 El presente artículo es un fragmento de la investigación en proceso para la tesis de Maestría en Ciencias Humanas opción Historia rioplatense de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de

la República. La misma es dirigida por el Dr. Didier Calvar.

- 3 El cual aparece en la revista *Clave de Sol* en 1930.
- 4 Perteneciente a la colección *El Arte y los Artistas* dirigida por José Luis Romero y Jorge Romero Brest.
- 5 Currículum. Caja 1, Sobre 6, Archivo JRB, FFYL, UBA.
- 6 Nelson Di Maggio, comunicación personal, 3 de junio de 2016.
- 7 Celina Roller López deja el país en la década de 1970.
- 8 Cabe señalar que fueron numerosas las personas que recibieron su influencia en Montevideo.
- 9 Nelson Di Maggio, comunicación personal, 3 de junio de 2016.
- 10 Para profundizar sobre este tema ver Hib, Ana (2005). "La mirada de Ver y Estimar sobre la actividad plástica en el Uruguay". En A. Giunta y L. Malosetti (compiladores). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar.* (pp. 153-169). Buenos Aires: Paidós.
- 11 Para profundizar sobre este tema ver Tomeo, Daniela (2010). *Fernando García Esteba: entre la crítica y la historia del arte.* Montevideo: Publicaciones Universidad de la República.
- 12 Esta investigación también rastrea las actividades de estas personalidades en la creación del curso de Historia del Arte en el IPA, como también la creación del Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo, proyecto de García Esteban. Para más información ver Tomeo, Daniela (2011). *Enseñar historia del arte a mediados del siglo XX. Fernando García Esteban, el aula y el museo.* En: *Anales del Instituto de Profesores "Artigas"* No. 5. Montevideo. 1957 pp. 303-310.
- 13 Para profundizar sobre este tema ver Hojman, Miriam (viernes 3 de junio de 2016). *Arte y espacio público en Montevideo (1959-1973).* Intercambios rioplatenses en los discursos y prácticas artísticas. *Semanario de Crítica año 2016.* Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0206.pdf>
- 14 Ídem.
- 15 Ángel Kalenberg, comunicación personal, 27 de mayo de 2016.
- 16 Calvar, Didier (2015). *Los movimientos artísticos en Uruguay (1955-1975): desde la contraposición Figuración-Abstracción hasta la desmaterialización del arte.* España: Universidad Pablo de Olavide (Inédito), p. 53.



INFANTOZZI
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY

30
Años
1945-2015



Materiales para expresión plástica, artística y artesanal

Somos fabricantes y asesores
VENTAS POR MAYOR Y MENOR

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

Liliana Porter:

El arte de escenificar lo conceptual

Liliana Porter (Buenos Aires, 1941) reside en Nueva York desde 1964, lugar desde el cual se ha transformado en una referente del arte conceptual latinoamericano. Su obra trata con gran sutileza los límites de lo real y lo virtual, mediante instalaciones donde el sujeto es el centro de un universo caótico y significativo. Hace dos años (junio del 2015) presentó una muestra en el MNAV (selección de obras del periodo 1968-1975, provenientes de la Colección DAROS), que sirvió de pretexto para conversar sobre su extenso recorrido como testigo y protagonista de la historia del arte contemporáneo.

GERARDO MANTERO

Tú te definís como “una artista post conceptual que trabaja el límite de las palabras y las cosas, en el espacio virtual de lo real”.

Siempre te preguntan cómo te definirías dentro de las corrientes, lo que es muy difícil en realidad. Dije post-conceptual porque si vamos a entender al arte conceptual como un movimiento de los años '60 y '70, obviamente que ya estaríamos en un post-post conceptual. Y porque cuando llegué a Estados Unidos en los años '60 era lo que hacíamos: se manejaba la idea de la desmaterialización del arte, y todo ese planteo del que formé parte y ya pasó. Claro que en ese sentido uno podría decir también que es posimpresionista.

En tu obra, la idea, tiene mucha relevancia.

Yo creo que, justamente al pasar por toda esa experiencia, esa es la forma en que uno piensa: una parte de la idea a la técnica.

¿La utilización de objetos, miniaturas que recurrentemente aparecen en tu obra, funcionan como una bisagra entre lo formal y lo conceptual?

Los objetos empezaron a surgir, sobre todo en los '80. Bueno, hay algunos elementos como los geométricos que ya aparecen

en los '70, pero es en los '80 que empecé a desarrollar un vocabulario de figurines y objetos como quien usa actores para hacer una obra. Son construcciones un poquito teatrales la verdad. Son todos objetos encontrados, esto es importante decirlo, y me sirven para armar situaciones donde otra vez siempre aparece ese tema recurrente que es el interés por estudiar el límite entre lo real y lo virtual y también el tema de la representación.

Recién dijiste “teatral” y una de la característica de tu lenguaje es la escenificación... El año pasado hiciste una obra de teatro que se llamó *Entreactos: situaciones breves*. Háblanos de esa experiencia.

Increíble. Todo me fue llevando hacia ahí. Primero, aparece una serie como de naturalezas muertas, que son situaciones que yo voy armando arriba de una mesa y terminan en un dibujo o una fotografía y que pensándolas en retrospectiva son bastante teatrales. Después que empiezo a armar ese vocabulario de objetos, el espacio que estoy utilizando, que es un espacio vacío, pero en el que parece que uno estuviera mirando desde arriba, por la perspectiva elegida. Entonces muchas veces se me ocurrían ideas y yo las anotaba pensando “esta

idea sólo funcionaría en el teatro, con una persona”, pero nunca me lo planteé como proyecto hasta que llegó Inés Katzenstein, que es la persona que armó la escuela de arte en el [Instituto] Di Tella. Hicimos un libro de diálogos juntas y en el final ella me preguntó: “¿qué te gustaría hacer en el futuro?”, y yo le contesté: “una obra de teatro”. Después de un tiempo me llama y me dice: “tengo el sponsor para la obra de teatro”. Y además era un dinero para gastar antes de un año y tres meses. Me puse a trabajar en eso y fue buenísimo porque conté con todo el apoyo del Di Tella, todos los ensayos fueron ahí, además ella me consiguió una productora y una secretaria, así que toda esa parte con la que yo no estaba familiarizada la hicieron ellos, como las convocatorias de actores, los horarios de los castings...

¿Te encargaste de la dirección de actores?

Trabajé con Ana [Tiscornia] en toda la parte de dirección, incluso en la parte de armar el *script*. Hay cosas que las escribió ella. Es una obra mía, pero Ana fue súper importante y la dirigimos juntas. Fue una de las experiencias más felices de mi vida porque además conseguí el teatro que quería, el grupo de actores era fantástico, los bailarines también, la música, que la hizo Sylvia Meyer.



Lilita Porter en el MNAV.

Y encima resultó un éxito, a la gente le encantó, al segundo día se vendieron todas las entradas.

¿Cómo fue tomado por el público habituado a tu rol de artista visual?

Lo interesante fue que el público resultó diverso... por un lado estaba todo el público de las artes plásticas, muy curioso por ver de qué se trataba todo eso, y por otro, un público oriundo del teatro que también se interesó. Y se dieron cosas como que se escribió crítica tanto desde lo visual como crítica teatral.

Si bien todas las disciplinas artísticas tienen puntos de contacto, el teatro es un arte colectivo y la plástica como la literatura se ejerce en solitario. ¿Cómo te sentiste en ese contexto?

Sí, pero a mí me pasó algo curioso. Cuando ya estábamos con los ensayos en el teatro, vinieron a hacer una entrevista y el entrevistador me dijo justamente eso: *"debe ser raro para vos este ambiente, tan diferente al de las artes plásticas"*. Y no, me di cuenta que no lo era porque papá hacía teatro y desde chiquita yo estaba mucho en los ensayos. Pero no fui consciente hasta ese momento, que muchas cosas, incluso mu-

chos olores, me eran tan familiares. En mi caso el colectivo ya lo había experimentado cuando incursioné con el video, y me había gustado mucho trabajar así. En este grupo que hicimos, por ejemplo, los actores colaboraron muchísimo. Yo preguntaba: *"¿qué te parece esto?"* y consultaba y ellos estaban muy contentos porque en general el trabajo no funciona así.

Comienzos tiene las cosas: tú te formaste en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires ¿Cómo definirías tu formación inicial?

Era muy formal y pasabas por distintos registros como el modelado, el dibujo. Todo muy clásico.

Siendo muy joven te fuiste a México.

A los dieciséis años y viví ahí tres años. Fue una buena experiencia.

Y luego regresas a Buenos Aires y más tarde viajas con destino a Nueva York ¿Qué permanece, al día de hoy, de todo ese proceso? ¿Qué queda de tu formación inicial, de tu estadía en México, por ejemplo?

Una cosa que creo que tiene que ver con mi obra pasa por esas experiencias, que supu-

sieron cambios de contexto y de idioma y me permitieron percibir cómo la realidad puede tener otros códigos completamente diferentes a los que estamos habituados. Creo que esa es la forma en como contribuyeron estas experiencias a la obra. La experiencia de vivir en Nueva York, además, lleva a que uno sea más consciente de su propia identidad y también te conduce a identificarte y reconocerte latinoamericano. Cuando estás en México podés sentirte extranjero, pero en Nueva York prima un sentimiento de comunidad por todo lo que venga de América Latina. Te identificas con cualquier otro país de tu continente, que es algo que no te pasa desde tu propio país. Mi decisión por suerte, por un instinto de conservación cultural, fue la de no perder esa relación, ese punto de referencia con los orígenes. Siempre vas a ser extranjero de todas formas, mientras que lo que te define es el lugar donde naciste y tus primeras experiencias. Esto no significa que te cierres a lo nuevo, sino que te vas a enriquecer más porque uno es eso original más todo lo que va adquiriendo con el tiempo. Yo, por ejemplo, siempre digo que sigo pensando en español... Creo que, al menos a mi nivel tengo una ventaja con respecto a los norteamericanos y es que yo expongo en



Liliana Porter. *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*. 1200 x 800 cm.

Nueva York, pero también lo hago en Perú, en México, acá en Uruguay y también en Europa, mientras que ellos, por lo general no salen de Nueva York y no hablan otros idiomas.

Llegaste a Nueva York en 1964, que era un momento muy especial y pudiste ver uno de los procesos más ricos del arte contemporáneo.

Exacto. Era "EL" momento. Pensé además que yo tenía veintidós años. Una edad estupenda, porque era muy joven pero ya había hecho Bellas Artes, no era que no había estudiado nada. Era también el

momento en que todo el mundo empieza a venir a Nueva York, los Beatles venían a Nueva York. ¡Yo no me había dado ni cuenta, en realidad tenía pensado pasar una semana antes de viajar a Europa y a llegar fue que me di cuenta y me dije: "pero soy una estúpida si me quedo nada más que una semana!". Y me fui quedando. Como además tenía experiencia, las oportunidades, los museos, el acceso a buenos materiales, los aprovechaba incluso más que un norteamericano. En ese contexto es que los conozco a Luis [Camnitzer] y a Luis Felipe Noé, que habían ganado beca Guggenheim y compartían apartamento.

En ese momento para mí Noé era lo máximo, pero no lo conocía personalmente porque claro, él es ocho años mayor y a esa edad es una diferencia enorme. Los tres visitamos museos, exposiciones... ya que estaba me casé con Luis (risas) y enseguida armamos el taller de grabado con Camnitzer y José Guillermo Castillo, que era un artista venezolano muy genial, ya fallecido. Para darte una idea, él tendría dos años más que yo y él era el director del pabellón venezolano en la feria mundial que se hizo el año en que llegué. Tiempo después trabajó en el Center for Interamerican Relations, fue el que hizo que se tradujera



ASOCIACIÓN RÍMER CARDILLO
LA IMAGEN GRÁFICA

Esta asociación tiene como cometido la creación de un gabinete de grabados y la divulgación del arte del grabado en Uruguay. Se propone hacer exposiciones, conferencias y talleres para alcanzar este fin.

Más información en:

<https://www.facebook.com/asociacionimagengrafica/>
Correo electrónico: asociacionimagengrafica@gmail.com



Liliana-Porter. *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*. 1200 x 800 cm. Detalle.

a García Márquez y otros autores del "Boom Latinoamericano". El tipo era un gestor y también era divertido, agudo para hacer crítica. Era muy lindo ese grupo porque Luis era el teórico, el que escribía los manifiestos y el otro era el que armaba las fiestas.

El grupo se llamaba *New York Graphic Workshop*. ¿Cuáles fueron las características de ese colectivo?

Primero teníamos un sponsor, un mecenas que apareció y que nos amaba y que nos puso un taller que no te puedo explicar, de lujo. Por un lado dábamos clase y hacíamos trabajos de impresión profesional para otros artistas, o ponemos que venía un pintor que quería hacer un grabado, nosotros le producíamos técnicamente la obra, y además, básicamente, éramos superautocríticos con lo que hacíamos y entonces pensábamos por qué todos los

ismos vienen de la pintura mientras que el grabado tiene un lugar tan epigonal, o por qué los tipos que trajeron algo nuevo, ponemos Warhol, nunca son grabadores. Y este momento coincidió con que se empezaron a hacer ambientaciones, a manejar la idea política de no caer en el objeto vendible y en incluir al espectador, toda esa movida muy idealista que congeniaba además con el grabado en su condición de técnica más barata. Toda esa dinámica colaboró en que formáramos un grupo con muy buena onda. Yo pienso ahora, visto en perspectiva lo que pensaría por ejemplo un director de un museo que viniera a taller y nos viera a nosotros tan jóvenes, haciendo cosas tan modernas y creyendonos tan geniales. Pero visto con esta mirada de mayor, también me doy cuenta de que nos pasaban cosas muy geniales. Veíamos consecuencias de nuestro trabajo, como

la exposición "*Information*" que hicimos muy jovencitos, en 1970 en el MOMA. Uno trabajaba, pero también todas las consecuencias se daban.

¿En medio de aquel escenario tan fascinante la propuesta de utilizar el grabado como soporte era bastante singular?

Claro. Por eso nos daban bolilla. En el año 1973 por ejemplo, el MOMA me invita a exponer en el marco de unas individuales (*Projects*) que el museo todavía hace y en los que buscan gente joven que haga algo raro. Yo estaba haciendo serigrafía en la pared que era, justamente, raro. Lo increíble es que no decíamos: "¡Ahh, el MOMA!" ¡Nos parecía normal estar ahí! (risas)

Ahora vivís en Rhinebeck, a 180 kilómetros de Manhattan.

Sí. Cuando se cayeron las Torres yo vivía en un *loft* a ocho cuadras y fue todo muy traumático. Entonces me empecé a quedar en la casa de la que en ese momento era mi galerista en Nueva York, Annina Nosei, una italiana muy divertida, que vivía a tres horas de Manhattan y me insistía que me tenía que mudar por ahí. Empezamos a ver casas y la verdad que toda la zona era una maravilla. Ahora vivo a dos horas de Manhattan, tengo ahí mi casa y mi taller y conservo un apartamentito en Manhattan porque ahora ya me retiré, pero hasta hace poco daba clases en la Universidad de Nueva York y necesitaba algo más cerca. Esa conjunción de las dos cosas me resultó ideal, la verdad que todos los días agradezco la decisión tomada. Además, cuando te alejas de Manhattan la propiedad vale la cuarta parte. En realidad, es una opción que viene tomando mucha gente, porque además no supone estar en la nada. Acá, por ejemplo, a diez minutos tenés Bard College, donde para

BRECHA | A TODA COSTA

Si tu perro todavía no aprendió a traerte Brecha, nosotros te la llevamos...

Si vivís en Ciudad de la Costa podés recibir el semanario todos los viernes en la puerta tu casa y más barato.

Suscribite o consultá por el 2902 5042
o suscripciones@brecha.com.uy

Red Nacional de Cobranza
redpagos

VISA

OCA
CARD



Brecha



Liliana-Porter. *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*. 1200 x 800 cm. Detalle.

que te hagas una idea, funcionó la primera Escuela de Curaduría y tienen un teatro diseñado por Frank Gehry. Además, resulta muy fácil conseguir materiales, porque los pedís por internet y al rato tenés el camión de entrega en tu casa. Hasta te diría que el día dura más cuando hay paz.

Tú estás en un centro de arte, tal vez el más grande del mundo, pero aclarás que igualmente no cortaste los lazos con Latinoamérica. ¿Sos considerada como una artista latinoamericana en Estados Unidos o ya sos una artista más, sin que importe tu origen?

Yo creo que sigo siendo una artista latinoamericana, porque está todo como muy dividido en etnias. Si sos negro y norteamericano estás en una categoría de "afrodescendiente", no sos norteamericano y chau. Lo mismo le pasa a los asiáticos. No es que nació en la China, el abuelo era chino pero igual tiene rasgos asiáticos, cae en esa categoría. Así que yo te diría que en ciertos aspectos soy una artista neoyorquina, pero por otro lado soy una artista latinoamericana. Si un museo me compra obra lo más probable sea que no me ponga en la colección "Contemporánea" sino en la colección "Latinoamericana".

Hay una mirada estereotipada del artista "étnico", por decirlo de alguna manera.

Creo que sí la hay, pero que está evolucionando favorablemente. Es decir, cada vez se percibe un poco menos. Últimamente, con las ferias y colecciones se dieron cuenta

que el arte latinoamericano puede ir por otros carriles que no sea, Diego Rivera.

Tuviste y tenés mucha relación con artistas uruguayos ¿Cuáles eran, en tus comienzos, las referencias que tenías acerca del arte uruguayo? Y actualmente: ¿tenés una visión acerca del arte en nuestro país?

Bueno, el otro día reparé en el hecho de que la última vez que expuse acá (Montevideo) fue como hace unos veinte años y en el MNAV hace veinticinco, pero sí tengo relación con lo que se hace acá por la exposición de Luis [Camnitzer] o la de Ana [Tiscornia] y además mi mejor amigo en Nueva York es Marco Maggi y también Sylvia Mayer, a través de los que conozco a muchos uruguayos que ya son amigos míos como Fidel Sclavo, Mario Sagradini, conozco a todo el mundo en realidad. Es interesante, porque me parece que se nota mucho el ser uruguayo en la obra de la gente... pienso en películas como *25 Watts* o ciertos materiales, muy simples, muy humildes y encontrados, que caracterizan a artistas de acá, y encima el color marrón, es medio triste, melancólico.

Hablabas de tu experiencia como docente.

Yo primero di clases en la New York Graphic y en el taller, pero también trabajé en universidades. La última era Queens College, dentro del sistema de Nueva York, de las universidades de New York University. Ahí trabajé quince años como *full time*. Yo diri-

gía la parte de grabado y además tenía que dar tres clases por semestre. A veces daba pintura o algún seminario de dibujo.

¿Cómo funciona ese sistema?

Hay un currículum, ponele que me toca enseñar pintura, pero dentro de eso trabajo en lo que se me dé la gana, nadie me impone temas o tratamiento de los temas.

Estamos viviendo tiempos de cambio en la percepción y comprensión de una realidad sin certezas.

Como dice Borges: "le tocaron, como a todos los hombres malos tiempos en los que vivir".

...Y Helmut Lachenmann: "el arte es una magia reflexiva".

Bueno, en momentos de crisis extremos como cuando se cayeron las Torres, momentos en los que uno se paró a pensar acerca de lo que quería hacer, daba la impresión que proponer hacer arte resultaba absurdo... pero enseguida resultó evidente que hacer arte era justo lo único que no resultaba absurdo. El arte no es un mecanismo de producir adornos, es un lente a través del cual ver la realidad y que además te obliga a tomar posiciones éticas con respecto ante tu vida o frente a otro ser humano, así que, al menos en mi caso, el arte es algo que me ayuda a mantener cierta sanidad. Desde el punto de vista físico también aparece esta idea, en mucha de mi obra se refleja, aunque el hombre que trata de hacer el círculo es el tipo que busca la perfección o al menos el equilibrio...

De alguna manera eso se ve en tu obra actual: ese juego de escalas, ese individuo pequeño que trata de dominar sin éxito ese caos enorme que lo rodea, tiene que ver con la dimensión en que vivimos.

Claro: por ejemplo, el hombre con el hacha que hice en Buenos Aires es también el pasar del tiempo donde vos vas viendo miles de cosas del pasado, del presente, cosas imaginadas, todas las cosas que suceden simultáneamente y que van pasando y en qué se transforman. En ese montón de símbolos que al final van a dar a una camiseta. Todos esos temas me interesan y creo que tienen que ver con la percepción de la catástrofe. Tengo un montón de cuadros que son como tsunamis y donde vos empezás a mirar y hay soldados y hay ninjas y personajes de otros tiempos y juega mucho con el tema de la muerte. 📍



Tania Ruiz Gutiérrez.

La obra de **Tania Ruiz Gutiérrez:** El **video** como **mural**

Especialmente interesada en los aspectos teóricos y prácticos del tiempo y el espacio en el cine y el video, la artista colombiano-francesa Tania Ruiz Gutiérrez (Santiago de Chile, 1973) ha elegido la ciudad como problema y tema de su obra. El uso ciudadano del espacio público, el análisis crítico de la usurpación comercial del mismo, y sus implicaciones socio-políticas, han guiado los pasos y el objetivo final de sus videos, ya fueran obras permanentes o intervenciones urbanas efímeras.

“PEPE” VIÑOLES

Los lugares de otra parte

Es común asociar el mural a una pared, a una determinada técnica plástica y a materiales físicos que le aseguren su permanencia. Pero concebir un video como mural donde la materia es movimiento lumínico, es hoy todavía algo poco frecuente.

Por esta razón la obra más conocida de la artista es *Annorstädes* (*En otra parte*) la video-instalación más grande hasta ahora de Europa, emplazada en los andenes subterráneos de la Estación Central de trenes en Malmö, Suecia en 2010.

Nacida en Santiago de Chile de padres

exiliados colombianos en el aciago año 1973, Tania Ruiz Gutiérrez vive en París, donde es docente de la Universidad Paris-VIII/Vincennes-Saint-Denis. Su trabajo artístico la ha llevado a viajar por todo el mundo y al concretar sus proyectos no duda en rodearse de matemáticos,



ingenieros y constructores para poder resolver complejos problemas teórico-técnicos, desafíos que siempre plantean sus obras de gran envergadura. Durante los seis años de gestación de *Annorstädes* Tania Ruiz penduló entre París y Malmö, y decenas de veces descendió al mismo sitio donde se iba construyendo la nueva línea subterránea de trenes para discutir, probar y resolver con técnicos y constructores su obra de la Estación Central. Labor esta que alternó con viajes por los cinco continentes para así acumular los cientos de horas de filmación que hacen la materia prima de este proyecto.

En esta gigantesca video-instalación, que en principio se acordó pudiera permanecer diez años en el lugar funcionando casi todo el día, la artista emplazó treinta y seis proyectores dirigidos a dos muros de una extensión de 360 metros correspondientes a dos andenes de cuatro vías férreas, creando desde el principio las mejores condiciones de luminosidad para la obra misma y el espacio circundante.

En cada muro hay veintidós ventanillas semejantes a las de los trenes, por las que pasan noventa horas de imágenes recogidas por su cámara en más de cuarenta países. No son las fácilmente reconocibles, exóticas y maquilladas imágenes turísticas las que recorren morosamente en imperceptibles fundidos los muros, sino aquellas de sitios comunes que hasta se pueden parecer en-



Tania Ruiz Gutiérrez. *The Missing Picture*. Video-intervención temporal. Barrio Nydala, Malmö. 2010.

tre sí: las de un lugar que lo mismo pudiera estar en Buenos Aires que en Ámsterdam. "La uniformidad es sorprendente en las afueras infinitas de las ciudades tentaculares de hoy," ha escrito la artista (1) Munida siempre Tania Ruiz de una pequeña y discreta cámara, filma desde trenes, barcos y otras formas de transportarse. "Como todo el que filma, lamento que muchas cosas que quería grabar ocurrieron justo cuando acababa de apagar la cámara tras larguísimas sesiones de trabajo improductivo." (2) Emplea la técnica del barrido panorámico,

apuntando el objetivo siempre desde la misma posición y dirección del movimiento. Busca de esta forma crear en el espectador una dimensión y sensación de intemporalidad. La obra consigue hipnotizar a miles de personas que a diario usan este nudo ferroviario regional e internacional. Mientras esperan en los andenes se ponen ya en camino, comienzan a salir o a llegar hacia los parajes que transcurren frente a sus ojos. Un viaje que empieza y termina en la Estación Central de trenes de Malmö, puerta de Suecia.



Tania Ruiz Gutiérrez. *Annorstädes, Elsewhere, Ailleurs*. Video permanente en la estación central de trenes Citytunnel. Malmö, Suecia. 2010.



Tania Ruiz Gutiérrez. *Annorstädes, Elsewhere, Ailleurs*. Video permanente en la estación central de trenes Citytunnel. Malmö, Suecia. 2010.

“¿Quiénes son los que tú saludas y que uno tras/ otro te saludan? decía Walt Whitman en *Salut au monde*. (3) Tania Ruiz ha dicho que este poema le inspiró su obra abierta al mundo.

Arte para espacios públicos

Coincidentemente también en el 2010 la artista realizó *Garde-temps*, una video-escultura en Vancouver, Canadá. Lo novedoso de esta obra es que las imágenes luminosas en movimiento emanan del objeto mismo y no de proyecciones exteriores.

Ella ha señalado que fue su intención buscar que en la escultura misma pudiera acumularse la dinámica del lugar, un cruce de avenidas de intensa circulación. “Durante muchos años he estado explorando diferentes temas, entre ellos la dimensión espacial de las imágenes en movimiento, las ciudades como organismos vivos, los aparatos de cine de los inicios, y algo aparentemente tan diferente como las técnicas de tejido.” y agrega: “Al igual que una obra de tejido conserva la memoria de su fabricación, *Garde-Temps*

más que una escultura, es una fuente.” En la actualidad, Tania Ruiz Gutiérrez se ha ocupado en dos proyectos de video para espacios abiertos, también en Suecia. *The Missing Picture*, realizado en agosto pasado en un muro de un barrio en las afueras de Malmö, en colaboración Plattform, un grupo local de intervenciones artísticas urbanas; y aún trabaja en *Variations on Örebro*, para la ciudad del mismo nombre. En el primer caso se trató de una intervención temporal con cinco proyectores portátiles sobre una pared frente a un transitado sendero de un parque, donde existen cinco anónimas pinturas de paisajes malmoenses y una de ellas está desaparecida. Para este lugar Tania ha creado *videos-decollages* que se proyectan sobre cada pintura, inspirados en las raíces históricas y el futuro del barrio, apoyándose en materiales documentales y dibujos de los niños del lugar.

En cambio, para la obra que le ha encargado la ciudad de Örebro, labora un proyecto interactivo donde se intenta unir en un trayecto peatonal virtual la Estación Central de trenes y la Plaza principal. Concebido el video para ser usado gratuitamente en teléfonos digitales y computadoras portátiles, *Variations* interviene vidrieras y sitios de ese recorrido entre los dos puntos centrales de la ciudad. El tema del fluir continuo de las imágenes la artista lo había tratado en trabajos anteriores como *La calle del Mercado*, (1998), *Plaza II* (2003-2004) o *La salida de la escuela* (2000), en lo que ella ha denominado “películas fuentes”.

El fluido de cosas semejantes que manan constantemente, pero que como el agua de la fuente nunca es la misma.

Es en la exploración de esa relación espacio-temporal por donde transita la obra de Tania Ruiz Gutiérrez, junto a la pasión artística y teórica por entender cómo apprehende la realidad la mirada del individuo, que es a la vez parte y hoy se traslada sin pausas por el torrencial *espacio-tubo* de estaciones ferroviarias, aeropuertos, galerías comerciales, plazas y avenidas. 📍

- 1-2) *Annorstädes/ Elsewhere/ Ailleurs*. Tania Ruiz Gutiérrez. Ediciones Tesla. Paris, 2010.
- 3) Walt Whitman. *Obras escogidas*. Aguilar Editor. Madrid, 1946.

El “mundo” de Eduardo Mernies

Eduardo Mernies (San José, 1945) es un artista visual cuyo bajo perfil es inversamente proporcional a la estatura de su obra pictórica. Sobreviviente de un mundo casi desaparecido, este maragato tuvo el privilegio de conocer y compartir parte de la intelectualidad bohemia local desde fines de la década de 1960. Esas figuras, como Marosa di Giorgio, Manuel Espínola Gómez, Hugo Nantes y Juan Introini, fueron homenajeadas en su más reciente muestra individual “El mundo de los otros” (*Juan Palleiro Galería de Arte*, mayo 2016). Su aparente pesimismo ante las oscuras realidades del mundo actual, es sublimado en una obra que refleja su ineludible compromiso con el testimonio humano.

OSCAR LARROCA

Quizá mucha gente no te conozca como artista...

Más que de mi persona quiero decir algo con respecto al arte: el arte es una condición natural. Yo creo que es una joda para el tipo que le toca tener esa condición porque supone un compromiso. No podés zafar. Sos así, y te jodés así. Eso no quiere decir que no se puedan hacer cosas dentro del ámbito de la creación. Se pueden hacer millones, pero el arte, en el sentido más elevado, solo lo pueden hacer los artistas, los que están dotados para eso. Quizá es una posición que está a contrapelo de las posiciones sociológicas. Por eso es que es tan difícil enseñar el arte, porque le vas a enseñar a una cantidad enorme de gente que no tiene condiciones para hacerlo. Para hacer “cosas” sí, pueden hacerlas bien hechas, muy bien hechas, extraordinariamente bien hechas, pero con eso no basta.

El viejo tema del magisterio: ¿se puede enseñar el arte?

Todo se puede enseñar. Ahora, el arte en el sentido más alto... Yo tuve la oportunidad de ver algunos museos importantes y vos ahí te das cuenta que “hay” artistas. Me pasó una cosa fantástica en el museo del Prado. Me topé con el cuadro de Van der Weyden *El descendimiento de Cristo*. Es una maravilla, una cosa impresionante que apagó todo el resto. Y no te olvides que está

Velázquez, que no deja de ser fantástico, pero lo minimizó de una forma increíble... Entonces, hay tipos que están dotados para eso, que te llegan a mover. Me pasó otro fenómeno mucho antes, en el museo de San Pablo. Cuando miraba a Cézanne a través de las revistas yo decía: “este tipo no me convence”. Un día voy al museo de San Pablo y me cruzo con dos paisajes de Cézanne; ¡no me podía ir! Me iba y volvía. Te dabas cuenta que en ese cuadro vos no podías “mover” nada, era fabuloso.

¿Está todo hecho en pintura?

Habría que ver el compromiso que tiene un artista con su obra... Cuando era chiquilín, cerca de mi casa, en la misma cuadra, había una persona fantástica, y yo siendo un niño, un día me dice: “Vení huevito” (me decían huevito en esa época), era profesor de liceo, era un tipo muy preparado, enormemente culto... Cuando yo tenía diez años me leía las cartas de Van Gogh a su hermano Theo, por ejemplo. ¡Fijate que a esa edad, que un vecino te siente a leer! ...Tengo un cuadro en homenaje él. Y después me topé con Hugo Nantes. Pero yo tenía un defecto: era un burgués típico. Me casé joven, quería vivir más o menos bien, no pasar necesidades. Cosas que el artista más comprometido... A pesar de que yo sentía atracción por todo ese mundo, no tenía el compromiso tomado.

¿Desde niño ya tenías esa facilidad para el dibujo?

En la escuela siempre dibujé, tuve condiciones naturales. Siempre me gustó leer. Tuve un defecto, que lo tengo hasta hoy: no puedo “repetir” nada. Tengo muchísimos libros, y digo “los voy a volver a leer”; los empiezo a releer y ya los tengo que dejar. Por ejemplo: viste que muchos artistas repiten un tema; yo no puedo con eso. Claro, tampoco soy un profesional, porque el profesional que tiene que producir no puede estar creando todos los días cosas nuevas.

¿Qué significa ser profesional, en lo que tiene que ver con el ejercicio del arte?

Vincular la producción al mercado. Vivir de eso, tener el compromiso de sobrevivir con eso. Pero no me interesaba hacerlo, ni ayer ni hoy. Entonces, quizá esa parte es la que me daba la libertad para no repetir nada.

Sería un lugar común decir que se desprende de tus obras un cierto aire surrealista. ¿Te parece bien esa asociación o te incomoda?

El surrealismo aspiraba a crear un mundo externo de realidades oníricas distintas y yo pretendo lo contrario. No pretendo el mundo externo sino interno, un mundo más metafísico.



El mundo de la pubertad. Óleo sobre tela. 140 x 110 cm.

Una pregunta maniquea: ¿La línea o la mancha?

El dibujo es una cosa mucho más lúdica, tiene un regodeo cuando vos lo trabajás. Yo creo que el que no dibuja no puede ser artista. Porque le falta desarrollar la impronta. El dibujo es muy libre, te permite hacer muchas cosas aparte de eso: podés corregirlo, es más barato.

Y hablando del tejido lineal y la pincelada, llegué a algunas conclusiones. Después de que cerraron la Escuela de Bellas Artes incursioné en la abstracción, y llegué a la conclusión de que Rembrandt es el primer pintor que comienza con la abstracción en la pintura moderna. Empieza a deshilar la pincelada, lo cual provoca la deconstrucción de las formas, y la culminación de este proceso (en el que se desmaterializa el trazo y la forma) se da con Picasso: el cubismo. Ahora yo creo que se podría dar el camino inverso: la investigación de la interioridad del hombre a través de la figuración. Es decir, volver un poco (en el caso de mis obras) al conocimiento del hombre en sí; "entrarle al hombre".

Lo "concreto reconocible". De algún modo, como decías, abordar la metafísica...

Intenté hacerlo. Había leído un artículo muy interesante de un filósofo que era sobre la teleonomía. Él sostenía, más o menos, que las funciones de un órgano, de un ojo, o lo que fuera, condicionaban hasta el ojo mismo; lo transformaba. Entonces pensé que también la actividad del hombre lleva a transformarlo a sí mismo. Yo quería llevar eso a la plástica, pero es una tarea casi imposible. Esta serie de obras las hice pensando en eso: "comprender al otro", porque eso te lleva a entablar una relación casi de amistad con el otro para poder tomar cosas de él y poderlas plasmar. Una tarea bastante complicada. Sin embargo me equivoqué, porque me di cuenta que el mundo no va para ese lado. Desde el punto de vista de la estética se siguió por un camino de desmaterialización que tiene más que ver con el mundo del espectáculo, del mercado, del negocio. Es decir, el artista se empezó a comprometer con la plata.

Que "el mundo vaya para tal o cual lado" no necesariamente indica que alguien que no tome ese rumbo esté en la posición equivocada...

Lo que pasa es que, posiblemente, el mundo lleva a que los artistas sean de una manera o de otra. Capaz que en ese sentido yo estoy fuera de las corrientes que se vienen, pero no me importa. Fijate que este abstraccionismo que no significa nada en el fondo, que no mueve sensibilidades profundas, que no lleva a reflexiones, está más vinculado al arte decorativo que a otra cosa. Entonces "el arte" en sí, no está. Para mí, claro. Es lo que yo pienso, y puede ser que me equivoque. Te voy a poner un ejemplo. Hicieron una exposición (hace unos años) sobre el Círculo de Bellas Artes, en el Museo Nacional de Artes Visuales. Había una pared con obras de planistas, y otra pared con pintura más contemporánea. Y se dio un fenómeno fantástico para estudiar: la influencia que estaba del lado del planismo era una influencia técnica, esos artistas tomaban todos los recursos pictóricos del mundo europeo y de la



Eduardo Mernies.

vanguardia europea, pero el mundo que traducían era "el de acá". Cuando ibas a la otra pared, el mundo era "el de allá", no era el mundo de acá. La mayoría de las cosas que vos mirabas estaban vinculadas a procesos, de sentimientos y de emociones "de allá". No sé si todos lo notaron, pero a mí me pareció una cosa extraordinaria. Cuando yo analizo estas cosas puedo ser injusto en el sentido de que entiendo que el que está trabajando hoy y quiere trascender, no puede tomar ciertos caminos. Y como yo no tengo esos compromisos ni tengo una carrera de pintor, ni de artista, ni de nada; tengo libertad para hacer y decir lo que se me antoja.

...Te metiste con varias cosas: el epigonalismo subido a la idea de la identidad, la trascendencia, el compromiso...

Siempre pensé, y pienso hoy también, que

no creo que perdure una corriente de un abstraccionismo meramente decorativo y cínico, me parece que eso no puede seguir mucho tiempo, no resiste. Hablo del arte contemporáneo más actual. Este tipo de abstraccionismo ha despertado a mucha gente que no es artista a que pueda manifestarse como artista. Esta cosa fácil de hacer. No necesitás nada.

Algunos entienden que hoy no se necesita ningún oficio para ser un artista, simplemente vale con la enunciación de la idea...

Yo creo que ahí hay un error grande. El arte tiene voluntad de permanencia, porque tiene la voluntad de enriquecimiento. Es como un tesoro, cuando vos vas por ahí te alimentás.

Entonces no crees en el arte efímero.

No creo para nada en el arte efímero. Creo que no puede ser arte. Van der Weyden tiene 400 años y es una maravilla, salís de ver sus obras y explotás de la alegría. Entonces confirmás que el arte no puede ser efímero.

Sos maragato como Hugo Nantes, Nelson Romero, Daniel Chavarría, Jaime Clara. Tierra de artistas, periodistas...

En determinado momento cae Dumas Oroño a San José. Ese tipo hizo una obra monumental. Hizo lo que no hace la izquierda hoy: le quería dar a la gente nivel, entonces creó un taller y el Salón de Artistas plásticos del interior. Fue un movimiento fantástico y logró lo que se logra cuando cae un tipo así. Muchos de los artistas maragatos re-

cibieron su empuje. ...Que después se fue apagando, porque viste que los procesos políticos estos han sido devastadores. En el tema cultural, yo creo que hay un enorme problema, y que lamentablemente no creo que tenga solución. Si vos te educaste con gente de bajo nivel es muy difícil que puedas tener nivel. Entonces, si el otro que viene ya tiene nivel bajo, y así sucesivamente, vas a estar peor.

¿Estamos emparejando para abajo?

Seguro. No tenés más remedio porque el que te está enseñando ya no tiene nivel, entonces nunca vas a superar esa marca. Es muy difícil, no es que no se pueda... se podría, pero es gente excepcional la que puede hacer eso. Hay un problema enorme, sobre todo por lo que se ve en los resultados. No es que te lo digan las cifras, vos hablás con los chiquilines y te das cuenta, yo hablo con mi nieto y me doy cuenta. Entonces decís: "la pucha, ¿cómo se arregla esto?" Y cuando arriba de todo esto existe la demagogia... (porque darle a la gente lo que la gente quiere, da resultado). La gente dice: "este es igual que yo, lo voy a votar", pero eso es una condena para el tipo. La escuela tiene que darle a la gente lo que la gente no tiene. Darle lo mejor, no lo peor.

En el senado hay gente con muy escaso nivel universitario...

Por eso las cosas que pasan, las cosas que hacen. Los tipos se dieron cuenta que al darle a la gente lo que la gente ya tiene (una pobre cultura), se conforma, le parece fenómeno. Y para el político eso es una papa. Yo

BISAGRAS Y SIMULACROS

Ensayos escogidos 1997 - 2015

Óscar Larroca

NOVEDAD EDITORIAL
DISPONIBLE EN LIBRERÍAS

soy un hombre que va a las ferias más populares, voy a la de Piedras Blancas todos los domingos. Y donde más te das cuenta qué pasa con la sensibilidad de la gente es con la música. ¿Qué es lo que escucha la gente, el pueblo? Ahí te das cuenta qué sucedió en Uruguay. Cuando yo era chico pasaba el diario, el albañil, todos se silbaban un tanguito. Había además grandes poetas y una evolución musical importante. Ahora salí a la calle y te pudren con murga, te pudren con candombe, está lleno de comparsas. Los sentís de lejos con tres notas, mal tocadas todas. Eso es lo que está pasando en Uruguay y va traer consecuencias dramáticas. Puede ser que sea una estrategia y yo creo que en el fondo lo es: lo único que va a haber es ocupación para algunos tipos que tengan un nivel determinado, todos los demás sobran. No se debería conformar a la gente con limosna. Lo que pasaba en el siglo XVI de que se le daba limosna a los desahuciados, es lo que está pasando hoy, lo que hace el MIDES: reparte limosnas y ninguno sale ni saldrá de la pobreza. Esto no es al azar, algo fortuito, esto está estudiado y está programado para que así sea.

Expusiste hace poco en la galería Juan Palleiro, con curaduría de Gerardo Ruiz. Son contados con los dedos de las manos las veces que expusiste en Uruguay.

Hace unos años el Ministerio de Educación y Cultura me invitó a una gira para exponer en el interior del país. La única condición que yo les puse fue que las obras salían si iban embaladas. Les dije: "las cuelgo y las descuelgo yo". Yo tengo pocas obras, serán buenas o malas, pero tienen mucho laburo. Después hice alguna muestra en San José, pero poca cosa más, porque no me interesaba tampoco. Este año dije: las voy a mostrar, pero no quería tener compromisos con el oficialismo, quería hacerlo en un



Retrato teleonómico de Espínola Gómez. Óleo sobre tela, 140 x 110 cm.

lugar que a mí me gustara. Las ganas y el gusto. Desde este enfoque yo creo que el arte tiene mucho que ver con la sexualidad, está directamente relacionado...

La libido, claro.

La potencialidad. Y todo se acaba: la libido, la

sexualidad... Si no hay motivaciones fuertes también el deseo de hacer arte, de exponer, se apaga. Nunca hice nada por hacer.

Y no te sentís obligado, por tanto.

No. Y siempre trabajé solo. El día que me puse a pintar tuve que adoptar una técnica

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

Tu entrada a la cultura





El mundo de Carlos Gardel. Óleo sobre tela. 140 x 110 cm.

propia. Todos los cuadros están pintados como si fueran con veladuras, pero una veladura *sui generis*, no la veladura clásica. La veladura es barniz y pigmento, no es óleo; y yo no hago eso porque no sé cómo se hace.

La temática de esas obras tiene que ver, como señalaste antes, con “los mundos

de la gente, de los amigos y conocidos”.

Por ahí desfilan Juan Introini, Ricardo Prieto, Espínola Gómez, Gerardo Ruiz, Carlos Gardel, Marosa di Giorgio...

He tenido el privilegio, siendo un hombre común y silvestre, de tratar gente que en otro lado jamás hubiera podido tratar. Yo me considero un hombre co-

mún, ni muy inteligente ni burro, pero muy afortunado.

Cultivaste buena parte de la bohemia montevideana durante la segunda mitad del siglo pasado. ¿Crees que hoy sería posible tener ese tipo de vínculo distendido como los que vos tuviste, en los cafés y boliches?

Yo creo que no. Capaz que se da y uno no lo sabe. Siempre hay un mundo que subyace que uno no conoce. Yo estoy fuera de los nuevos intercambios sociales...

La comunicación ahora es un poco más despersonalizada.

No creo que sea enriquecedor. Este tipo de contacto en el fondo denota soledad, porque si no lo estás mirando la cara, no ves las reacciones... Esto me hace acordar a lo que me pasó con Cézanne y con otros también. Con de Chirico, yo lo miraba en revistas y libros y decía: “¿pero este tipo es tan famoso con estas cositas? Sin embargo, en el museo de arte de Nueva York, había “un cuadrado de porquería” que era una maravilla. Es eso, esa magia del contacto “cara a cara”. (Manuel) Espínola Gómez tenía un encanto que no lo podías ver de ninguna de otra manera

A un click de tu formación

El Programa de Arte y Patrimonio de la Facultad de la Cultura CLAEH tiene una propuesta académica en la que la distancia ya no es un impedimento para acceder a la mejor formación. La modalidad virtual permite al estudiante administrar sus tiempos de estudio y seguir los cursos desde cualquier parte del país o la región:

- **Especialización en Historia del Arte y Patrimonio**
 - Postgrado dirigido a docentes, arquitectos, periodistas, diseñadores, gestores culturales, artistas plásticos y profesionales en general, interesados en profundizar en la historia del arte y el patrimonio.
 - 18 meses de duración.
 - Modalidad semipresencial.
- **Cursos monográficos de modalidad virtual**
- **Seminarios presenciales con especialistas nacionales y extranjeros**

Coordinación académica: Mag. Laura Ibarlucea, Prof. Lic. Daniela Tormeo

Informes e inscripciones:
Avenida Uruguay 1224 - Montevideo, Uruguay | Telefax: (598) 2900 7194 int. 29
admisiones@claeht.edu.uy | www.cultura.claeh.edu.uy

FACULTAD
DE LA CULTURA

CALIDAD
UNIVERSITARIA

si no lo conocías directamente. Manolo, que era un hombre que se ve que tenía ansias de trascendencia universal, era un tipo muy dotado, pero eso se le nota en los cuadros previos a los ocho octogonales donde puso toda la carne en el asador: profundizó temas de sus vivencias. Y fijate que si habrá ido a contrapelo de las corrientes de ese momento que se topó con Cuneo en la calle y éste le reclama: "qué retroceso Espínola, ¿cómo puede hacer eso?" Es decir: ¿cómo había abandonado lo anterior para meterse en el campo de la figuración?

¿El Uruguay es mezquino con la memoria y el patrimonio de sus artistas (escritores, actores, músicos, artistas visuales)?

En Uruguay hace muchísimo tiempo que el dinero es el único valor que hasta en la parte moral funciona. Vos le podés hacer un comentario a un tipo sobre qué siente ante una obra de arte y te responde: "¿cuánto vale?" El valor intrínseco de la obra no le importa a nadie. Yo creo que en Uruguay el único valor es el dinero y todo lo demás se va al demonio porque no tiene el arraigo de una significación. Las consecuencias las van a sufrir aquellos que creen que todavía hay gente que tiene otros valores. Esos van a sufrir como condenados.

Carlos Caffera te mencionaba en uno de sus entrevistas como un artista con el que intercambiaba opiniones sobre el arte. ¿Faltan más críticos especializados en Uruguay?

Yo creo que nunca hubo una gran crítica. Hubo gente que decía cosas, y que no se valoraban como se corresponde. Hoy, el crítico hace una nota así nomás, con



El mundo de Hugo Nantes. Óleo sobre tela. 140 x 110 cm.

alguna referencia, pero no va a hacer un análisis real. Es difícil encontrar un tipo que haga análisis (lo puede haber), pero va a tener que utilizar un lenguaje y se va a tener que referir a cosas que a la gente no le interesan. Hay un mundo subyacente que va a fermentar con gente con otros intereses, artistas que se van a juntar. Pero va a ser una cosa mínima y ojalá algún día tengan trascendencia. Pero hoy no le veo... Los artistas son los que van a sufrir las consecuencias de todo esto, pero son también los que pueden dejar un testimonio y pueden socavar un poquito las estructuras mediocres. Lo que uno hace con su producción simbólica tiene un provecho que le puede aportar algo a alguien, pero al final es como llevar un cuenta gotas y tirarlo en un tonel de 200 litros (de lo que sea). Es muy difícil. Uno se ha

puesto muy pesimista. Yo siempre pienso que si un tipo como Hugo Nantes hubiera vivido en el exterior... ¡Dios me libre! Ese hombre, con esa voluntad fabulosa de trabajo, esa fuerza que tenía, hubiera logrado cosas extraordinarias. ...Pero vivió acá. El que es artista, si es hijo de un millonario no le pasa nada, pero si nace pobre está jodido porque va a pagar un duro precio por hacer lo que hace, por ser realmente artista. Va a tener que hacer una cantidad de cosas que no quiere hacer porque si no, no vive. Ahora bien, durante la dictadura, Nantes pintó muchos "cuadritos", sí... Pero en ningún paisaje de Hugo hay una sola persona. Pintó playas... pero ahí "no vive nadie".

Fotos: Gerardo Ruiz Barreiro

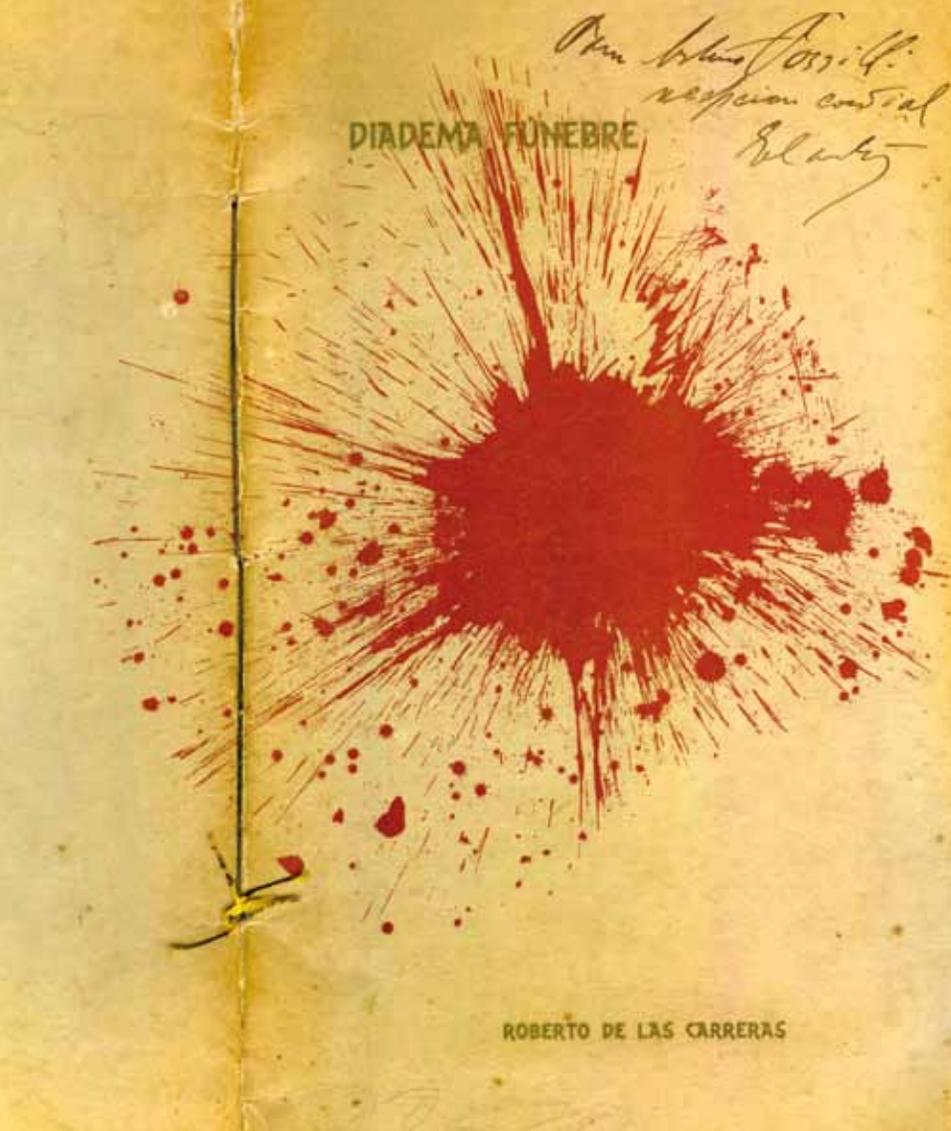


 **Galería Ciudadela**

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

www.galeriaciudadela.com





Carreras. Diadema Funebre.



Roberto de las Carreras

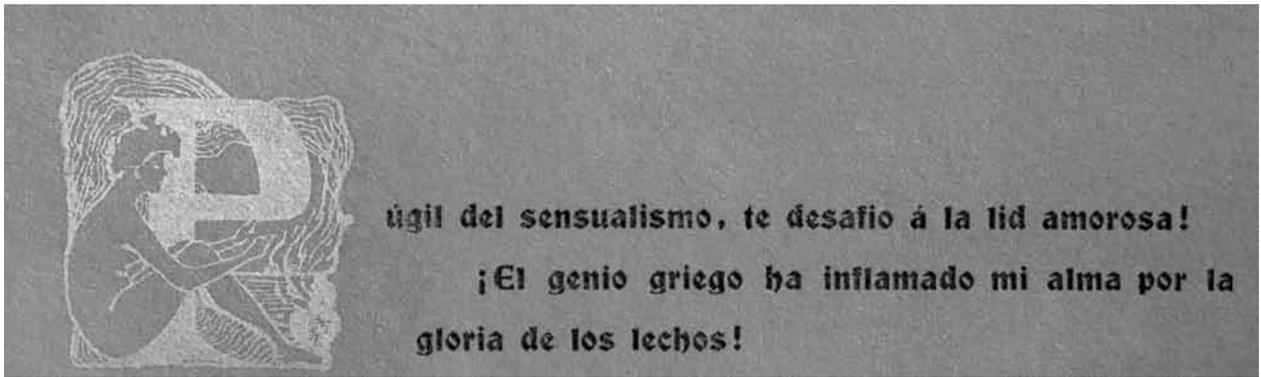
Reto al libro: las **estrategias editoriales** de **Roberto de las Carreras**

RICCARDO BOGLIONE

No hay que gastar demasiada tinta para demostrar la “condición dandy” de Roberto de las Carreras: la coronación que Ángel Rama hizo en sede crítica de de las Carreras como “la más brillante figura latinoamericana” del “dandismo finisecular”¹ – fundamentalmente en detrimento de su obra literaria – ha sido confirmada, a nivel popular, por la novela *El bastardo* de Carlos María Domínguez.² Pero aquí también me voy a alejar de sus poemas y prosas poéticas y polémicas, estudiadas recientemente con rigor y perspicacia – como en los libros ape-

nas citados en nota – para concentrarme no en su vida sino en los envoltorios de dichas efervescentes y redundantes palabras anárquico decadentes: breve, pero denso, viaje a través de la edición física de algunos de sus libros. No sólo confecciones exquisitas, dandistas en efecto, más bien medios de amplificación del significado de la palabra y espacio de creatividad multidisciplinaria: algo que se puede situar a apenas pasos de la moderna idea de “libro de artista”.³ El clima conceptual-sensorial donde se desplaza la obra de de las Carreras es uno – cal-

do de cultivo del anticonformista que no le tiene miedo a las modas, pero es empedernidamente anti-burgués, mientras alardea poses aristocráticas – que cuenta con el culto del libro, en la forma, por ejemplo, de des-pampanantes ediciones de lujo, como uno de los ejes de su universo intelectual. Sobre todo si está relacionado a su propia producción: así Oscar Wilde, uno de los padrinos de los dandis literarios, se preocupaba de que sus trabajos fuesen impresos en ediciones extremadamente fastuosas y cuidadas, declarando incluso que siempre empezaba una

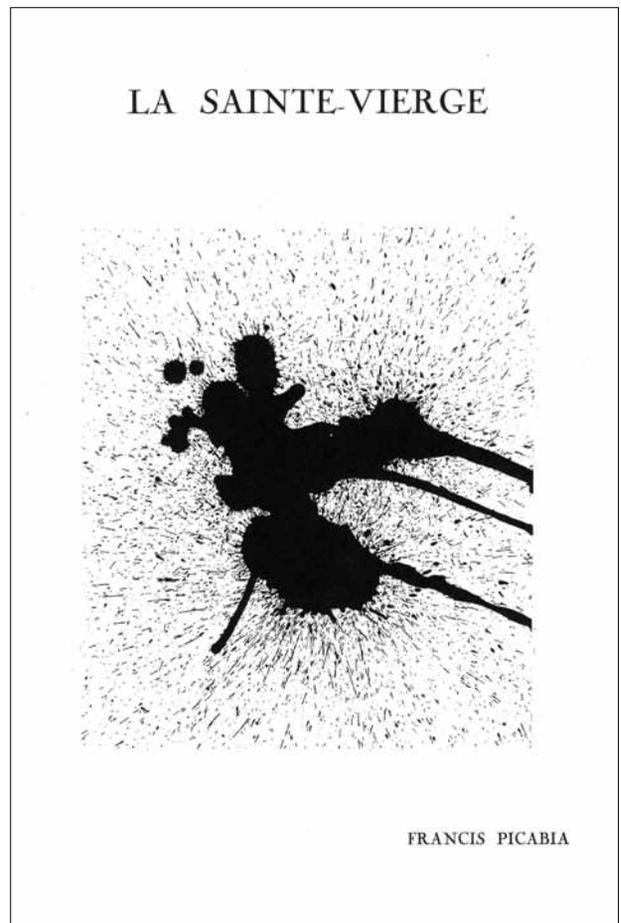


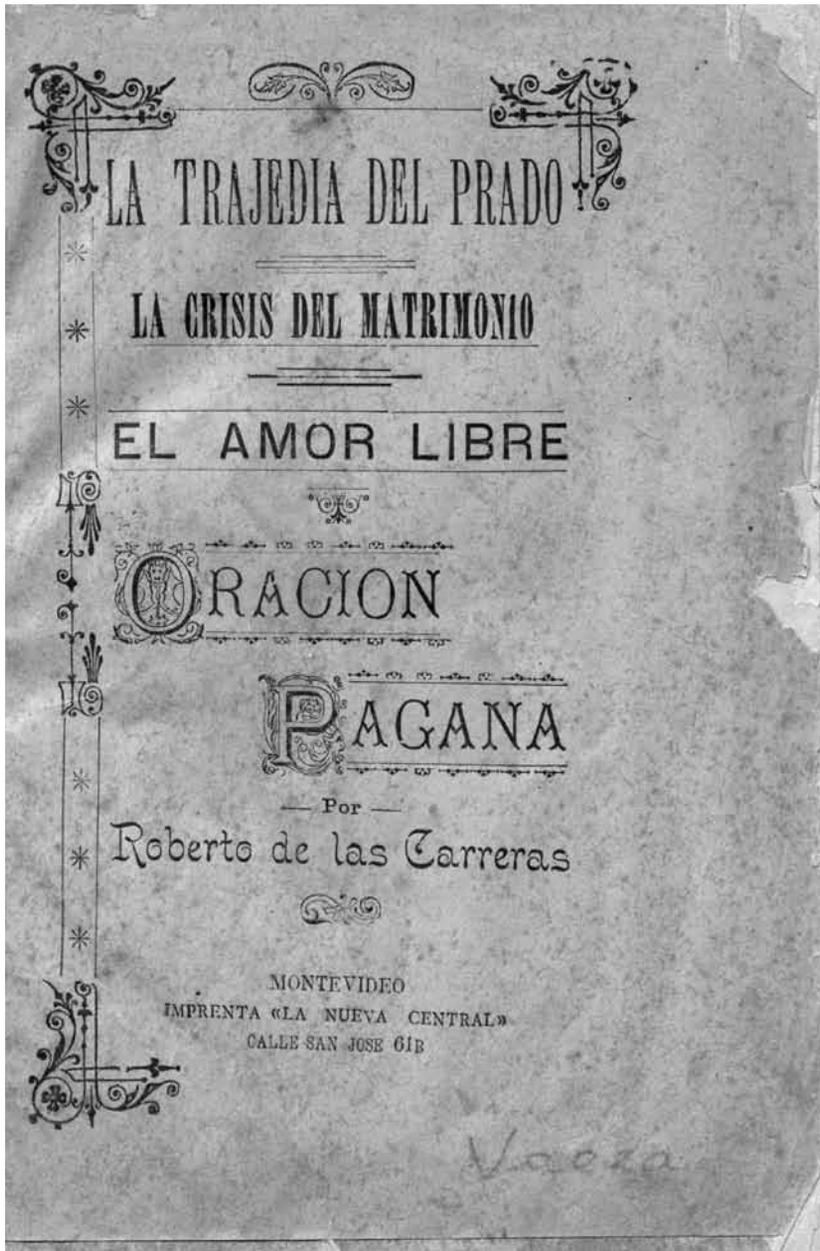
Pslamo capital.

obra "por la tapa".⁴ De las Carreras también, en su fase madura -como aclara Marcos Wasem- se caracterizó por una extrema meticulosidad en la preparación material de sus piezas literarias que, se puede argumentar fácilmente, trascendió el mero hecho de crear tomos hermosos.⁵ Parecería que, tanto según Wasem como según Rama, la chispa hacia una concepción del tomo elaborado -vale decir, y es mi hipótesis, como prolongación de su contenido, más que simple soporte - haya surgido con el descubrimiento de *Pedras Preciosas*, un libro que el poeta brasileño Luis Guimarães, cónsul de su país en Uruguay, había publicado con Barreiro y Ramos en 1904: en *Parisianas*, de las Carreras teje los elogios del mismo, sobre todo exaltando su potencialidades de estimular el tacto y la vista del lector, por su uso de diferentes materiales y colores. Concibiendo su próximo poema, *Psalmo á Venus Cavalieri*, el poeta uruguayo al principio desconfía de que las editoriales montevideanas puedan llevar a cabo la producción de un libro que el autor quiere sumamente sofisticado, y piensa así en producirlo en Buenos Aires, pero finalmente, el "milagro tipográfico" sale de los laboratorios del mismo Barreiro y Ramos en 1905, dejándolo tan feliz por el resultado que llega a hablar del volumen, en una carta a Edmundo Montagne, como de una "maravilla casi tan desconcertante como la muerte".⁶ Efectivamente, a nivel de diagramación, calidad de los materiales e impresión es muy probable que se trate del libro uruguayo más articulado de los publicados hasta entonces. No hay duda de que *Pedras Preciosas* funcionó como guía: el papel grueso color borra de vino de las páginas del *Psalmo* es igual al empleado por el brasileño en la tapa de su poemario, así como la impresión en oro de los títulos de las diferentes partes del poema y de la tapa (que, en una especie de "revés" del libro de Guimarães, es una cartulina beige, imitación

pergamino, como beige eran las páginas de aquel): finalmente ambos libros se tienen con una cinta de raso que permite cerrarlos, doble - dado el gran formato - en el caso del *Psalmo*. Versos que son exaltación de la sensualidad, el erotismo "enfermo", el afán místico ("tendría el aire de un misal, sería de gran tamaño") toman cuerpo, a través de un carácter gótico, sobre páginas espesas introducidas por un dibujo de Ernesto Laroche que, formado por dos columnas arruinadas y un incensario humeante, parece ser lo que originalmente estaba pensado como carátu-

la.⁷ De gran interés, por su eclecticismo (que refleja la mezcla estilística del texto), son las tres "capitales historiadas" del libro: de corte *Art Nouveau* la P del título en portada, con cara femenina interrogante; entre *Nouveau* y neoclásico la figura sentada que forma la otra P del principio del "Reto a Venus", sección que cierra el libro (ambas doradas); novedoso el empleo de una foto, aplicada, de una E escultural con sensual mujer torcida y apoyada sobre la misma letra: las tres evidentemente creadas por la edición. Empero el verdadero *coup* es la ilustración

Picabia. *Sainte vierge*, 1920.



Carreras. *Tragedia del Prado*.

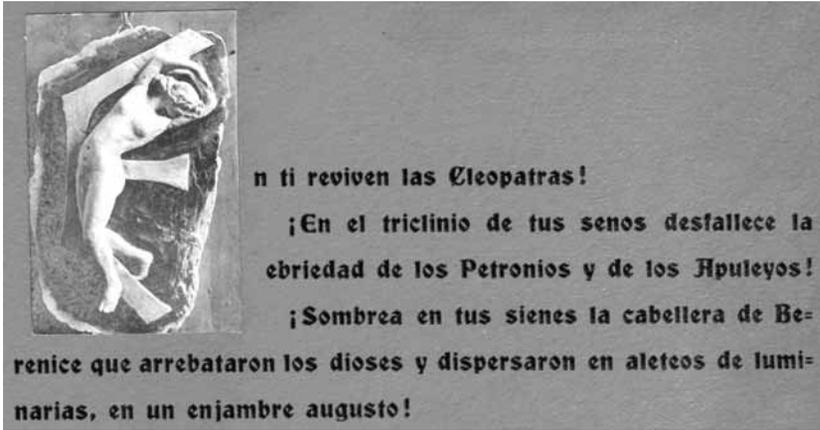
de las prosas poéticas: cada página izquierda tiene, adherida con cola, una foto de Cavallieri: un total de 11 retratos con las poses y dimensiones de las postales que circulaban desenfadadamente entre los fanáticos de la cantante y actriz italiana.⁸ De las Carreras introduce así, a través de los materiales empleados, un extraordinario juego de alternancia entre la “antigüedad” – dado por el falso pergamino de la encuadernación y la cinta que cierra el volumen, como comúnmente pasaba con los manuscritos e incunables –, que enaltece apriorísticamente el producto artístico⁹ y la modernidad del sujeto de su idolatría, que refleja ya la idolatría del *fan* contemporáneo porque pasa por algo tan masivo e industrial como la postal, intuyendo su potencial expresivo,

una vez descontextualizado (de soporte de mensajes transnacionales privados a nueva imagen votiva).

Un uso simbólico más escueto, pero de igual relevancia es el de la diagramación de su obra sucesiva, *Diadema fúnebre* de 1906. Acá es la modernidad gráfica de su tapa que deslumbra y que está íntimamente conectada al contenido del texto, que a su vez nace de una experiencia personal traumática. De las Carreras recibe dos balazos disparados por el hermano de una señorita que nuestro dandy había cortejado sin éxito, regalándole clandestinamente una copia de otro libro suyo, *En onda azul*...: gravemente herido, logra de todas formas salvarse y reversar en una pomposa prosa – con la que, además, abandona para

siempre los versos – su acercamiento a la muerte. Impreso en cartulina, con un hilito dorado como medio de encuadernación y enteramente estampado en tumbales letras doradas, *Diadema fúnebre* impresiona por la enorme mancha roja en la carátula, obviamente la sangre derramada del poeta, que no se limita a invadir más de la mitad de la tapa, sino que llega a una pequeña porción de la contratapa, “profanando” el entero involucro. En apenas diez páginas de amplios márgenes, entre adjetivos y verbos, la “sangre” se menciona siete veces, metaforizando aquel deseo de confundir performativamente los campos vitales y artísticos, justo a través del derrame hemático: “¡Yo seré tu Poema ya que tu alma quiso no bastándole los ritmos y las lágrimas delirar en sangre!”¹⁰ Su ambigua y desafiante relación con el lector – ya expresada plenamente en su primera colección poética sin seudónimo, *Al lector* –¹¹ se renueva: es imposible leer el libro sin tocar figurativamente la sangre de su autor impresa en la carátula, ensuciándose virtualmente las manos. A nivel puramente visual cabe mencionar, además, la fuerte semejanza con la obra *La Saint Vierge* [La virgen santa] que Francis Picabia publica por primera vez en el número 12 de su revista 391, del marzo de 1920: por supuesto los fines son antitéticos y es casi imposible que el pintor francés conociera la publicación del uruguayo, aún así la solución de llenar el espacio blanco de representación con el violento desparramarse de la sangre crea un puente tipográficamente muy estimulante entre las dos imágenes.¹²

Habrà quedado lo suficientemente claro que, a través del análisis de ciertas soluciones editoriales de sus libros, contrariamente a lo que escribía Rama, no se trata solamente de “productos lujosos y hedonistas”¹³: lo confirman dos elementos más. Por un lado el uso de medios rápidos y pobres, en fin “plebeyos”, para llegar lejos cuando se trata de hacer viajar rápidamente ciertos “mensajes” urgentes y por el otro, el uso del color en sus trabajos. Si bien es cierto, como vimos, que varios de sus libros son extremadamente opulentos a nivel editorial, de las Carreras entendió desde el principio que la parte más política de su producción tenía que salir rápida y económicamente para poder estar al alcance de todos y crear por ende el escándalo social deseado; así por ejemplo, empleando magistralmente los medios disponibles, el librito que reúne piezas “eléctricas” como *La tragedia del Prado/La crisis del matrimonio/El amor libre y Oración Pagana*, es un folleto muy precario,



Psalmos capital.

impreso mal y en papel barato,¹⁴ mientras el famoso *Interview Político* es una simple hoja, en formato y papel de diario, efímera, pero, por sus características, probablemente de gran tiraje y fácil distribución.¹⁵ La inquietud formal de sus poemas en prosa se traduce también en el empleo de diferentes tintas – pero siempre con tipos góticos – según lo que escribe. En *Onda azul...* (1905), donde metáforas marinas y astrales abundan, se imprime con tinta azul; *Yo no soy culpable...* (*Para una ebria cabellera*), del mismo año, ardiente defensa de la fuerza ineludible de la pasión, en rojo vivo; rojo también, pero con una introducción amarilla dedicada a lord Byron, el metafísico *La visión del Arcángel*. Pero es el uso del color en su “edición más amplia y más lujosa que todas las anteriores”,¹⁶ *La Venus celeste* (1909), impresa en Curitiba – durante su “exilio” consular – que realmente asombra. Tomo imponente, por lejos el más abultado de su producción, de encuadernación carmínea con títulos blancos y “finísima cartulina celeste con letras plateadas y azules”¹⁷ expresa en su armado – las letras *bleu* que casi flotan sobre el fondo celeste de las páginas – el clima místico de la colección que comprende obras nuevas y otras publicadas anteriormente. Esta gran suma de sus últimos escritos toma así más contundencia, literalmente, por el tamaño del volumen, el grosor de sus 150 páginas, la elegante conexión entre los colores empleados y la sublimidad que se quiere imponer a la palabra. Y, a esta altura, no es una sorpresa, sino el enésimo ejemplo del trabajo de unos de los más complejos manipuladores tipográficos latinoamericanos de su época. Carla Giaudrone rescataba hace una década la tanto criticada actitud de *poseur* de de las Carreras, como la superación, según el mismo escritor, de “la pose por la pose”, y la reivindicación del cuerpo y de sus propó-

sitos poéticos: “su capacidad de mostrarse [...], de exceder el significado [...] y de sorprenderse [...], hacen de esta forma de expresión carreriana un gesto personal, un elemento esencialmente original de su producción, directamente vinculado a su talento creador”.¹⁸ Paralelamente, quizás haya llegado el momento de considerar plenamente que, en el esmero editorial de algunos de sus tomos, en el amplio abanico de formatos y recursos gráficos recorridos, se encuentra no ya el pavonear vacío del dandy aburrido, sino un proyecto de ampliación de la noción de texto que involucra, como elementos esenciales del mismo, aparatos paratextuales, visuales y táctiles generalmente considerados meros adornos. ◻

- 1 Ángel Rama, “Prólogo” en Roberto de las Carreras, *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*, Montevideo, Arca, 1967, p. 8.
- 2 Varios críticos desminuyeron el escritor a favor de la escandalosa figura pública, entre ellos Alberto Zum Felde, Sergio Arturo Visca y Emir Rodríguez Monegal (ver Carla Giaudrone, *La degeneración del 900*, Montevideo, Trilce, 2005, pp. 52-53). El libro de Domínguez trata, aunque insertado en un contexto ficcional, de distanciarse de esa actitud como lo había hecho Ricardo Goldaracena en los setenta, con poco éxito. Por la fortuna crítica de de las Carreras ver Marcos Wasem, *El amor libre en Montevideo. Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el Novecientos*, Montevideo, Banda Oriental-Biblioteca Nacional, 2015, pp. 193-207.
- 3 Imposible hablar de libros de artista, concepción históricamente muy posterior a la época carreriana y que piensa al volumen con sus determinadas características como única forma de manifestación de la obra. Los textos de de las Carreras permiten reediciones “comunes” y, sin embargo, algunas de sus primeras ediciones, con su diagramación e impresión originales, agregan indudablemente capas de significación a su mero contenido verbal.
- 4 Sobre la obsesión wildiana por los “vestidos” de

los libros, véase: Thomas Wright, *Built of Books: How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, Nueva York, Henry Holt and Co., 2009, sobre todo el capítulo 19, dedicado a “The Look of a Book”.

- 5 “Por estos años [1904-1905], Roberto de las Carreras comienza a preocuparse mucho más por el aspecto gráfico de sus libros, buscando hacer de éstos una obra artística total donde cada detalle tipográfico es rigurosamente cuidado.” Wasem, cit., p. 173
- 6 Ver Wasem, op. cit., pp. 173-177. Las sucesivas citas de de las Carreras son extrapoladas del libro de Wasem.
- 7 “Debería ser hecha por algún artista de intuición sensualista, el cual llenaría un fondo con espesas nubes de incienso viboreando entre incensarios de harem. Se impone agregar a ese incienso, columnas, pórticos griegos, algo que sintética clara, breve y vagamente el mundo antiguo, el mundo maravilloso que transcurre en mis páginas de apoteosis de la Cavalieri.” Wasem, op. cit., p. 175.
- 8 En el infinito mundo de las postales del periodo, Lina Cavalieri fue sin duda una de las figuras más populares. Hay que remarcar que también otro “decadente”, el italiano Gabriele D’Annunzio, la tildó de Venus: dedicándole una copia de su novela *Il piacere* (1889) escribió “A Lina Cavalieri, testimonio máximo de Venus en la tierra” (ver, entre otros, Alfonso Calderón, 1900, Santiago de Chile, Peuhén Editores, 1980, p. 49).
- 9 En la carta a Montagne, de las Carreras habla de un libro “impreso en oro!” sobre un papel de “elegancia arcaica desvanecedora... De paso sea dicho, no hay elegancia sin arcaísmo”. Wasem, op. cit., 176.
- 10 Roberto de las Carreras, *Diadema Fúnebre*, Montevideo, s.e., 1906, p. 5.
- 11 “Y como tú, lector... mas, debo confesar/ Que no sé cómo aún me puedes soportar./ Yo te ofendo, te insulto y canso tu paciencia/ Hasta no poder más pues llega mi insolencia/ Al punto de obligarte a andar así, de un modo/ Bien injustificable, indigno, sobre todo,/ De tu severidad y de tu buen criterio,/ Pues ¡Qué diablo! Lector, tú eres un hombre serio!/ Y no se debe hallar entre tus aficiones/ Por cierto, la de andar sin rumbo, a tropezones...”, Roberto de las Carreras, *Al lector*, Montevideo, Tip. “Al libro Inglés”, 1894, p. 15.
- 12 Vale la pena señalar que una mancha roja de sangre, bastante similar a la carreriana, pero menos elaborada, aparece también en la contrapapa de la primera, lujosa, edición de *El derecho de matar* de 1933 de Raúl Barón Biza, otro personaje maldito de la literatura rioplatense.
- 13 Rama, cit., p. 43.
- 14 Aunque no tenga fecha de impresión, lo más probable es que sea de 1904.
- 15 Salió en 1903. Hay que recordar que para su *Interview* sobre el amor libre en Montevideo, el poeta había utilizado la primera página del diario socialista-anárquico *La rebelión*, salido en el agosto de 1902.
- 16 Rama, cit., p. 43. Agradezco a Héctor Gómez por haberme proporcionado su ejemplar de *La Venus celeste*, unos de los libros más difíciles de conseguir de de las Carreras.
- 17 Ricardo Goldaracena, *Roberto de las Carreras, poeta*, Montevideo, Ex – Libris, 1979, p. 66. La confección de *El Cáliz* es muy parecida, como subraya Goldaracena que presume se haya publicado en el mismo lugar y probablemente el mismo año de *La Venus celeste*.
- 18 Giaudrone, cit., p. 54.



Werner Horwath. *Sigmund Freud*. Óleo sobre lienzo. 50 x 40 cm. 1994.

Heber Ferraz- Leite: Arte y medicina

Heber Ferraz- Leite nace en 1947, en Isla Mala (Florida, Uruguay). En 1975 se recibe de médico y en 1979 se instala en la ciudad de Viena (Austria) hasta la fecha. Fue director del Hospital de Neurocirugía de Viena y ha operado a pacientes de su especialidad en varios países del mundo. Fue curador de distintas muestras colectivas e individuales, impartió seminarios, talleres y organizó concursos. Escribió más de cincuenta artículos en distintas revistas europeas especializadas en artes visuales. Ha participado como invitado en obras de danza contemporánea y ha realizado varias performances en la capital austríaca. Fue Presidente de la “Asociación de Médicos-Artistas de Europa”. En sus palabras: *“Estoy convencido que el arte es una actividad muy positiva para la salud”*.

CECILIA LARROCA (DESDE VIENA)

Desde 1991 eres socio fundador de la Sociedad Austríaca de Médicos Artistas; ¿ya existían asociaciones de esta naturaleza o esa fue la primera experiencia de agrupar a profesionales de la medicina que también se dedican a la expresión artística?

No, fue la primera experiencia. En realidad en Austria no existía ninguna asociación de médicos artistas o de artistas médicos. La inquietud surgió a partir de una invitación que recibió el Sindicato Médico de Austria enviada por un grupo similar de médicos artistas de Holanda, que invitaban a austríacos que fueran médicos y a la vez artistas a participar en una exposición internacional en Ámsterdam. En ese momento resolví ponerme en contacto con el Sindicato Médico y además comunicarme con otros que se anotaron a esa exposición. Allí surgió un grupo de seis personas (incluyéndome), que nos gustaba el arte o nos ocupábamos de la educación en el arte. Después de haber ido a la exposición en Ámsterdam resolvimos permanecer unidos formando una asociación que luego creció y tuvimos una actividad muy intensa durante muchos años. El grupo se mantenía con el principal objetivo de organizar exposiciones para los artistas que la integraban. A mí me interesaban muchos otros temas, como por ejemplo el arte en la medicina, la parte científica en el arte. Había

una temática mucho más amplia en lo que concierne a las enfermedades profesionales de los artistas, pero no lograba que en ese grupo estos proyectos siguieran, entonces me aparté del grupo. A los dos años, un grupo de artistas y de médicos se aproximaron a mí durante una exposición que estaba haciendo en una galería y me dijeron: “ahora vinimos para terminar el *vernissage* con una propuesta. Te queremos pedir si estás de acuerdo en apoyarnos, que queremos que se organice nuevamente un grupo de médicos interesados en el arte”. Me interesó mucho la propuesta porque eran artistas de distintas orientaciones. Había músicos, actores y por supuesto artistas plásticos. Entonces se gestó una nueva organización que es la *Asociación Médica Austríaca por el arte y la medicina* donde los objetivos son mucho más amplios.

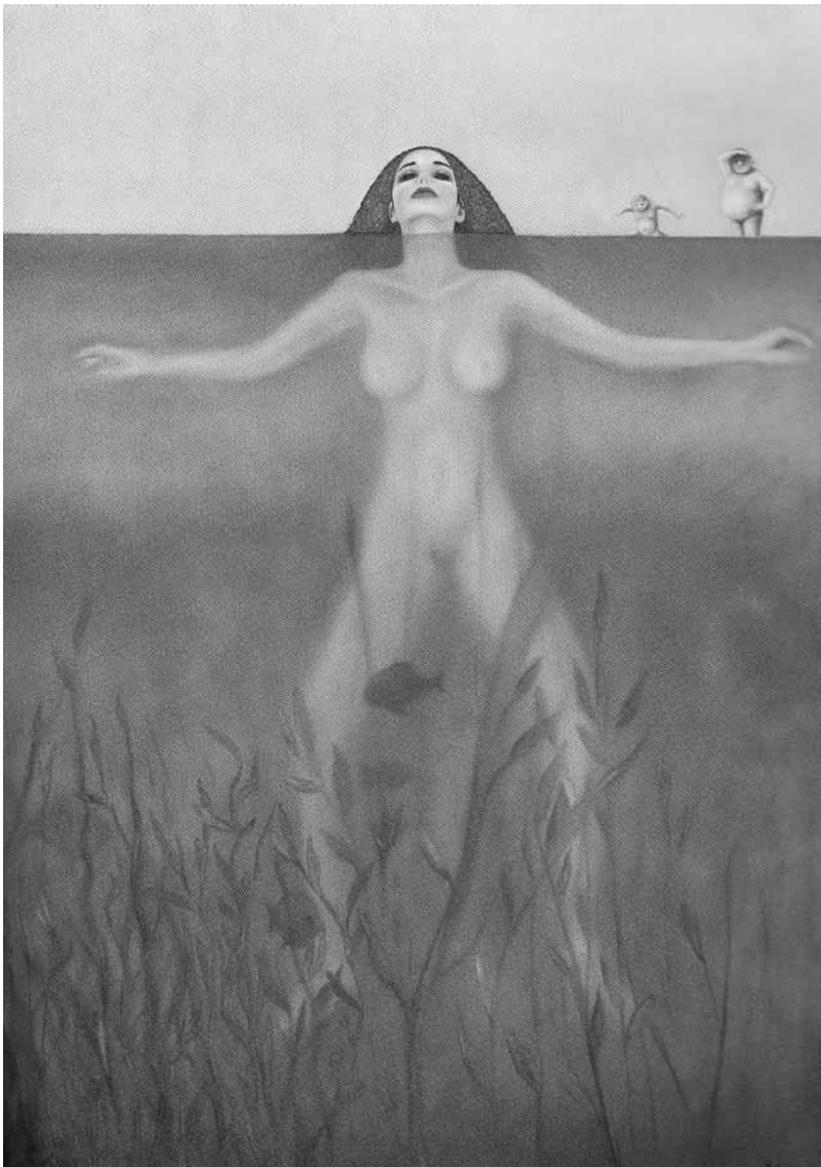
¿En todos los casos se trata de médicos artistas?

No, hay de todo tipo de casos. Hay algunos artistas que después estudiaron medicina o lo hicieron de forma paralela. En mi caso fue de forma paralela. Yo estudié medicina con una beca que gané cuando tenía 17 años en una exposición de arte. La beca consistía en dinero que se me pagaba todos los meses para asistir a la escuela de bellas artes. Yo me fui a Montevideo, asistí a Bellas Artes y

a la Facultad de Medicina. Era una época en la que la Escuela de Bellas Artes sufría por la situación política que había en el Uruguay y estaba muy comprometida con las luchas políticas por mejorar las condiciones de la universidad. De cualquier forma, se aprendía mucho. Se rotaba por los talleres. Para mí me fue claro que para sostener a mi familia me era más importante seguir una profesión que, también me atraía muchísimo, que era la medicina. Con el arte, hubiera sobrevivido muy difícilmente.

Hace un tiempo decías que dos proyectos bastante importantes te ocupaban: la legislación de la práctica de las terapias por el arte y la regulación de su enseñanza a nivel universitario.

Esta es una temática de esta nueva organización (La asociación por el arte y la medicina). Las terapias por el arte se usan muchísimo, se desarrollaron en el siglo XX y son parte de las terapias que son ofrecidas en instituciones no solamente de salud: desde las cárceles hasta los lugares de rehabilitación social para jóvenes con problemas de conducta, en las escuelas, etc. En Austria se usa mucho la terapia en los lugares de rehabilitación. Mucho se usa en la psiquiatría. En Austria se da la situación de que solamente la terapia por la música es reconocida oficialmente como profesión. En cambio, las otras



Hans Michael Hohler. *El baño*.
Óleo sobre lienzo. 60 x 80 cm. 1996.

terapias no son conocidas como profesión sino que son ejercidas por psicólogos. Los psicólogos tienen su profesión reconocida, aprenden una determinada forma de terapia por el arte y la usan luego en el curso de su terapia para los pacientes. Si alguien quiere ejercer de forma privada, no debe tener un consultorio de terapia por el arte. Tiene que tener un consultorio como psicólogo. Entonces, ahora, las terapias por el arte se enseñan en Austria en universidades privadas. Por ejemplo, hay una Universidad que se llama Sigmund Freud (es un curso de tres años) donde se puede hacer una maestría y salen con un título -que a su vez no es reconocido legalmente-. Nos gustaría que fuera posible aprender las terapias por el arte en las instituciones oficiales del gobierno y que fuera una enseñanza gratuita, como lo es cualquier carrera. Tratamos de que también los seguros de salud reconozcan las terapias del arte y que sean remuneradas. Por ahora,

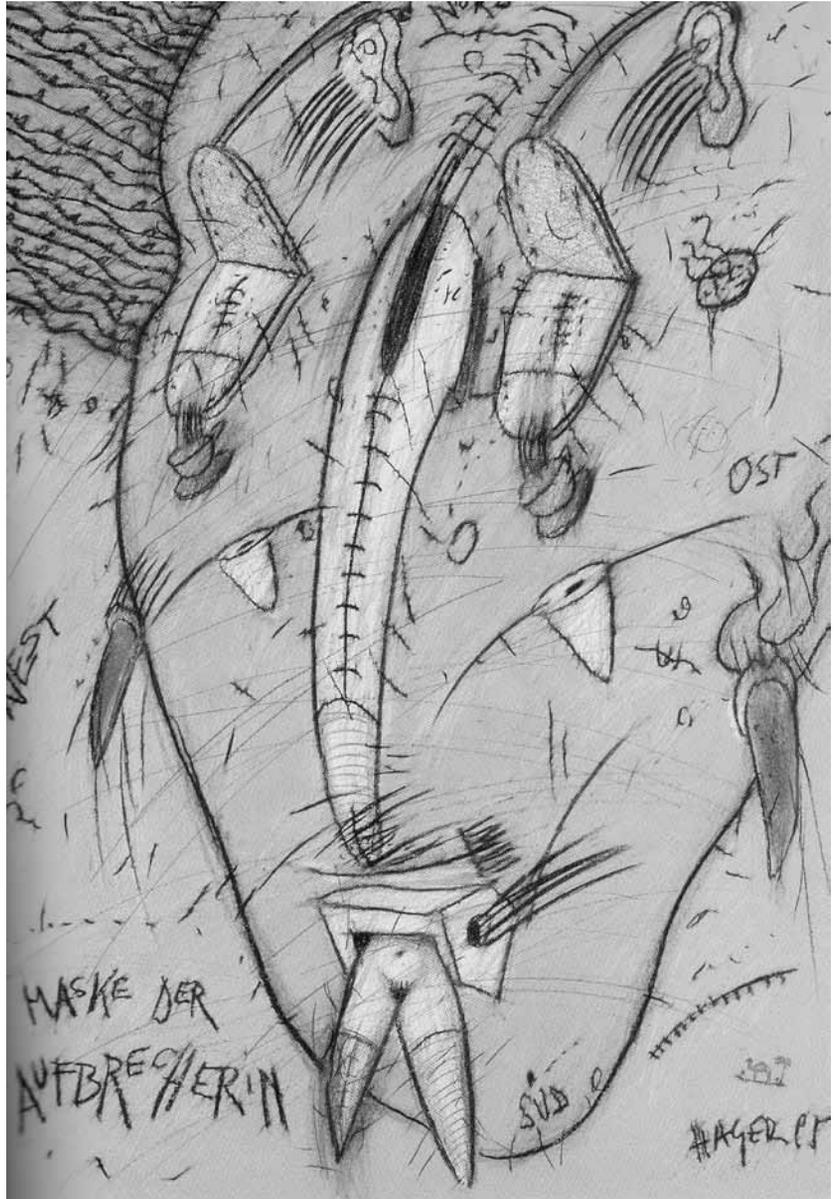
si un paciente quiere ser tratado con esta terapia, debe pagarla de su propio bolsillo.

¿Qué nos podrías decir sobre tu investigación sobre el dolor y la vinculación con el arte?

Investigación formal no he hecho, pero estoy muy vinculado a los dos temas porque no solamente que soy presidente de la asociación que se ocupa del arte y la medicina, sino que he estado en la comisión directiva de la asociación austriaca para el dolor. El dolor es una vivencia que se transmite con palabras, pero también a través del arte, en una forma a veces peor. Yo les hago dibujar a mis pacientes -por ejemplo, que sufren de una neuralgia de trigémino- en una cara los lugares donde sienten el dolor y los lugares en donde se irradia. Incluso se dan cuenta que es muy útil porque me dicen: "ahora tengo un dolor que antes no tenía, por ejemplo aquí en la mejilla". Entonces yo

saco el dibujo y les muestro que ya lo habían marcado. Es una forma de registrar. La experiencia del dolor es una experiencia que abarca toda la personalidad del individuo -no es solamente un dolor físico-. Por ejemplo: la persona con dolor crónico se ve enfrentada a la pérdida de control de su propia vida, al deterioro de la calidad de su vida, terminan en una depresión, se sienten aislados. A veces deben sacrificar las relaciones personales. El paciente con dolor crónico tiene una experiencia que le deteriora mucho la vida. Entonces, si tiene la oportunidad de crear, objetivar, verlo en una imagen fuera eso tiene un efecto positivo para él, no solamente porque está comunicando el mensaje, sino porque está objetivando lo que él mismo siente. Ni hablar de la terapia por el arte con la música. Acá, a los pacientes en coma, se les ponen audífonos con música algunas horas al día con la música que a ellos más les

Wilhelm Hager. *Máscara de Aufbrecherin I*.
Óleo y pastel sobre lienzo. 120 x 90 cm. 1995.



gusta. No sólo que el electroencefalograma cambia de forma positiva, sino que la evolución del coma es mucho más favorable. Se recuperan en muchos menos días que aquellos pacientes que no han oído música. Existen muchas páginas web dónde se puede ver lo que ellos hacen. Además explican cómo esta terapia los ayuda a entender mejor sobre su enfermedad y a sentirse

mejor. De hecho, hay muchos artistas que han reflejado su dolor en una pintura -por ejemplo, Frida Khalo con todas sus operaciones de columna, su aborto, sus dolores psicológicos-. La otra pregunta sería: ¿esto es arte? La respuesta es "no". El objetivo de las terapias por el arte no es que la obra tenga por sí misma un valor estético, sino que sirva como medio para poner en evi-

dencia una problemática del paciente y en base a eso poder trabajar.

En 1996 brindaste una conferencia sobre arte y medicina en la séptima conferencia internacional de la UNESCO...

Sí. La pregunta era qué pasa con aquellos médicos que son artistas a la vez, si existe un conflicto entre ambas cosas. Yo había

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Clemens Kraus. *El joven soldado muerto*. Óleo y sangre humana sobre lienzo. 64 x 790 cm. 1997.

hecho un estudio investigando a cien médicos artistas -un trabajo que me llevó dos años- y logré clasificarlos en cuatro grupos. 1) Separaba sus actividades como médicos de las de artistas. Son los médicos que pintan los fines de semana. En general había poca relación entre una cosa y otra. Pintaban como para escaparse y liberarse un poco. 2) Médicos que parcialmente integran el arte a la medicina y la medicina en el arte. A este grupo lo integra la mayoría. Cuando ejercían la medicina, estaban tratando de dar un valor estético. Son aquellos médicos que para explicar cosas las dibujan. Además, les gusta hablar sobre arte con sus pacientes. El principal motivo de su arte es el ser humano. Tienen la problemática de balancear las dos actividades en su vida. 3) Son médicos que han integrado totalmente sus inquietudes artísticas a su actividad médica. Esto son el grupo de médicos artistas que han hecho de su profesión como médico un verdadero arte. Para ellos el hacer algo en la medicina tiene el mismo sentido que hacer una obra artística. Usan fantasía, trabajo duro, exactitud, trabajan con la idea de descubrir cosas, innovan. Su

actividad artística consiste en su actividad médica. Está totalmente integrada. Muchos de ellos son cirujanos. Muchos encuentran en la cirugía un camino para expresarse artísticamente. Por ejemplo, Leonardo Da Vinci o Rodin no hubieran podido realizar algunas de sus obras artísticas sin el conocimiento de la anatomía.

4) Médicos que renuncian a una de sus actividades. Algunos médicos resuelven dejar la medicina y dedicarse al arte. Y después están los otros que siendo artistas, se ubicaron en la medicina y dejaron el arte.

Estuviste como alumno en un *workshop* con un renombrado psicoterapeuta y trabajaste con pintura, pero sin preocuparte por el resultado estético. ¿La idea era retomar la imagen como insumo tal como lo planteaba el psicoanálisis?

Era un grupo de seis personas. En este caso era una sesión de terapia que fue ofrecido por un terapeuta por el arte muy conocido en Viena y que lo ofreció como experiencia para que viéramos la metodología por la cual se trabajaba. Además nos mostró obras de pacientes suyos. Usa el arte como parte

de su profesión. La cuestión era trabajar rápido. El terapeuta te da una superficie, los materiales y te dice que pintes, que hagas un cuadro pero que tiene solamente diez minutos para hacerlo. Entonces tiene que ser algo muy esquemático. Después se empieza a analizar qué veo yo en lo que hizo el otro. Entonces a partir de eso se da una conversación donde el terapeuta tiene el control de lo que está pasando: dirige la línea de pensamiento y se tratan de poner en evidencia algunas cosas. Como había conflictos entre algunas de las personas, se hablaron de ellos.

En junio del próximo año (2017), se va a celebrar en Viena el "Congreso Internacional de Arte y Medicina". ¿Participarás con alguna presentación o alguna ponencia?

Sí. Lo que voy a hacer fundamentalmente es un resumen de trabajos científicos que muestran las modificaciones que se producen en el cerebro por la actividad artística. Hoy en día se sabe que el cerebro humano tiene algo que se llama neuroplasticidad (el cerebro se adapta a la función que le damos). El artista desarrolla determinadas



Portada del catálogo **Artistas médicos austríacos**, compilado por Heber Ferraz-Leite (las imágenes precedentes están tomadas de este volumen).

zonas del cerebro en una forma tan particular que se puede poner de manifiesto en estudios de resonancia nuclear magnética. Si se toma a un grupo de personas que se dedican a otra cosa, y se compara con un grupo de artistas visuales, se encontrarán diferencias en el volumen de la sustancia gris (que contiene las neuronas) en determinadas partes del cerebro. Lo interesante es, en el cerebelo por ejemplo: hay zonas que uno ni se imaginaría que puede tener importancia en la producción de imágenes. El cerebro del artista es especial: lo que se discute es si esas diferencias existen entre el cerebro de los artistas y los seres humanos que no producen arte, o son genéticas o han aparecido por el ejercicio del arte. Entonces, como no hay estudios hechos en bebidos, o en personas antes de empezar con el ejercicio del arte, se necesitaría tomar a un abogado y ponerlo a pintar, a ver cómo se desarrollan aquellas zonas que los artistas tienen desarrolladas (risas).

Lo que resulta sumamente interesante es que se han encontrado en algunos núcleos del cerebro, algunas zonas de la corteza cerebral y algunas zonas en la sustancia blanca (donde las conexiones nerviosas transmiten) que están más desarrolladas.

A propósito de todo esto que estuvimos hablando, podríamos decir que el cuerpo es el nexo, tanto como soporte de las enfermedades o como tema para el arte. Siguiendo con el cuerpo: ¿qué nos podrías decir sobre tus intervenciones como performer?

Ha sido una experiencia muy especial para mí. Siento que cada performance me trae una experiencia muy diferente y luego las dejo escritas. Pero lo más importante es que esas experiencias quedan grabadas en el cerebro. Me ayudarán a seguir creando, a seguir experimentando para seguir disfrutando de la vida. En general me piden performances vinculadas a una temática en particular. A veces son colectivas y a veces son completamente individuales. Por ejemplo, una performance era sobre la dinámica social. Esto es muy importante desde el punto de vista del trabajo: cómo se comporta en un grupo. Los artistas en general trabajan mucho solos, pero también en actividades conjuntas. Cuando me pidieron -a mi grupo y a mí- de que creáramos una performance se me ocurrió que la obra debía analizar la dinámica de función del grupo en el sentido de ofrecernos una experiencia colectiva. Consistió en lo siguiente: preparé ocho sacos que estaban unidas las mangas unos con otros. Cada vez que yo movía mi brazo, arrastra también al que estaba al lado. O sea, el ser humano que tiene al lado te limita, pero también te potencia en el sentido de que entre todos podemos hacer algo. Desarrollamos una especie de coreografía que puso en evidencia todo eso. Lo interesante fue que cuando lo presentamos, cuando

uno del grupo se salía de la chaqueta, una persona del público podía meterse y seguir con esa experiencia de movimientos entre todos. Yo pienso que ofrecer a través de la performance una experiencia física corporal al público, puede ser muy interesante. En otra oportunidad, una exposición se titulaba *Pellizcar una nube*. Se me ocurrió "crear" una nube. La nube fue un saco enorme en el cual nos introdujimos -el público y yo-. Primero hice una especie de ensayo de movimientos muy simples, basado en el hecho de que todos los seres humanos tenemos las neuronas espejo, que son muy activas sobre todo cuando las personas son muy pequeñas -especialmente hasta los tres años de vida-. El niño aprende por imitación, imita porque tiene esas neuronas que los llevan a imitar el movimiento. Es muy fácil para él, tanto que lo que ve lo quiere imitar: esas neuronas permanecen en nosotros y las tienen también los animales. Entonces hicimos ese ejercicio. Me puse adelante e hice un movimiento. Los demás me imitaban. Después de ese ensayo nos metimos dentro de ese enorme saco e hicimos la misma coreografía con el mismo método. Resultó ser que se dieron una cantidad de experiencias que yo no tenía calculadas de antemano. ... Eso pasa siempre. Provocó entre los participantes la experiencia infantil de estar escondidos: de tener una carpa para nosotros. Una diversión lúdica. El público que estaba afuera simplemente veía simplemente a esa gran masa blanca moviéndose por el espacio: una escultura dinámica. La experiencia, de acuerdo a los que la vieron, fue de algo inesperado, la curiosidad de saber qué era eso que pasaba, adivinar las formas de los cuerpos dentro de esa masa blanca. Los que estaban adentro disfrutaron creando a través de sus propios movimientos la forma que se veía del exterior, pero a la vez también el juego que se da entre los niños que se esconden debajo de las sábanas con sus padres. ☺



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
Teléfax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com

El formalismo contra la figuración

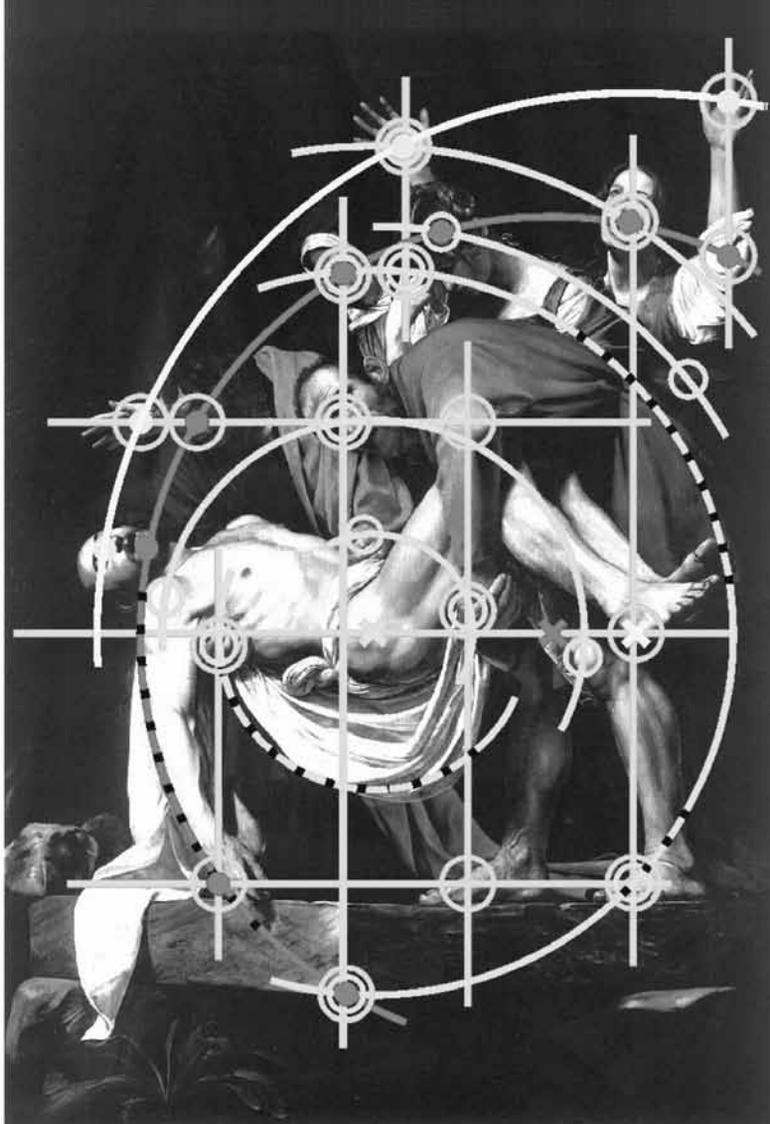
Este texto analiza el formalismo artístico de Konrad Friedler (KF) expuesto por la Prof. Inés Moreno (IM), en **La Pupila**, Nº 38. Mayo 2016, relacionándolo con la excelente pintora María Freire. Mi posición adversa a esas teorías, la expuse sumariamente en el Nº 33. dic. 2014 de **La Pupila**. (La definición del arte (*À la recherche de la Beauté perdue*). Allí, sus ideas principales reivindican a la representación. La humana, en su circunstancia (Ortega y Gasset). Representar responde a una necesidad profunda. La distinción entre forma y contenido -una falsa oposición- es meramente analítica. KF niega el *goce artístico* (la belleza), placer espiritualizado, que sustituye por un conocer no intelectual. El purismo remonta a Platón, al orfismo pitagórico, a Parménides y a la *Crítica del Juicio* kantiana. Ahora expresa *la anomia cultural y sistémica* con la que luchan los artistas en la mayor dispersión histórica de los ismos.¹ *La figuración y la abstracción, en tanto logros, no son incompatibles sino en el dogmatismo artístico.*

JOSEPH VECHTAS

!)Es una falsa oposición. Lo confirman la organización del cuadro de Leonardo, de Velázquez, Rembrandt, Goya; la disposición de las masas, el dinamismo de las formas orientadas a un centro visual; el contraste, las afinidades cromáticas; el uso de la luz, la textura, la disposición (el cambio del caballo en la *Rendición de Breda*), descontando *la figuración*. Hay una *disposición geométrica, no abstracta*. El barroco no olvida las pautas clásicas. Desde siempre hubo representación de los sucesos religiosos, políticos, bélicos. Aún admiramos el logro estético del arte funcional del medioevo, más interesado en lo simbólico que en la figuración. *El realismo y la abstracción*, nacen, uno en el paleolítico, con el realismo mágico (los bisontes de Altamira), y el otro, en el neolítico, que decora su alfarería con formas abstractas: círculos, franjas, simbolismos (*El espíritu abstracto*. J. Ed. Cirlot). Eran artistas sin saberlo. El realismo en su diversidad (Caravaggio, Velásquez, Courbet), fue además de una adquisición técnica; una nueva concepción del mundo y de la sociedad-individualista burguesa. Exigía representar el estatus social del cliente enriquecido (el retrato, el paisaje, el

bodegón decorativos); al jerarca eclesial, la nobleza, la monarquía. No fue óbice para *valorar* la calidad estética por el entendido. (No los tuvo Rembrandt cuando quiso ser Rembrandt.) La fotografía desplazó el interés por el retrato; se acentuó lo específico plástico y la mimesis pasó a segundo plano.² Delacroix intensificó el color; los impresionistas -teoría de los complementarios mediante-, la luz y su fugacidad, el cromatismo, el paisaje, la vida cotidiana, con una nueva textura.³ *No es cierto que descuidaran la organización del cuadro ni el dibujo, subyacente en la yuxtaposición de las manchas* (la *Impresión*, de Monet). Lo revolucionario fue la *estructuración* de Cézanne -que aspiró a pintar como los clásicos y rescató el dibujo, integrándolo al color, ensayando gradaciones con la acuarela-. Acercó el volumen al plano, *construyó* con pinceladas, con los blancos de la tela. Deformó la figura, llevó, reorientó las oblicuas a hacia la vertical. *Acentuó la especificidad de lo plástico, insistiendo en la observación de la naturaleza*. Abre camino al cubismo, a la abstracción, si bien Picasso no quiso despojarse del objeto. Sintetiza -geometrizando- lo abstracto y lo figurativo.

Su *Guernica* es una *síntesis funcional*. Integra, plásticamente, lo político y lo humano. (Es pues una humorada que después de los bisontes de Altamira, lo demás es decadencia.) No otra cosa hizo Goya en el 2 y el 3 de mayo, los *episodios nacionales*, los grabados y las pinturas negras. Reitero: el formalismo me recuerda la censura platónica del arte en la *República*, condenando el placer de los sentidos, que desvían de la contemplación filosófica. En el artículo comentado, para confirmar la *autonomía* de la pintura, se cita la definición de Denis: "...un cuadro, antes de llegar a ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o una anécdota, es esencialmente una superficie plana de acuerdo a un cierto orden". Denis (1870-1943) conoce el aporte de Cézanne (pinta el *Homenaje a Cézanne*), cuya revolucionaria exposición es de 1904. Acentúa la autonomía reivindicando *la forma subsumida por el impresionismo*, no como Friedler (su *Escena de playa* es con desnudos). Fue simbolista y derivó hacia lo religioso. El orden -necesidad psicofísica, de homeostasis- no es necesariamente abstracto. (Para Aristóteles el arte es un organismo.) Cuando los griegos pasan de la rigidez simé-



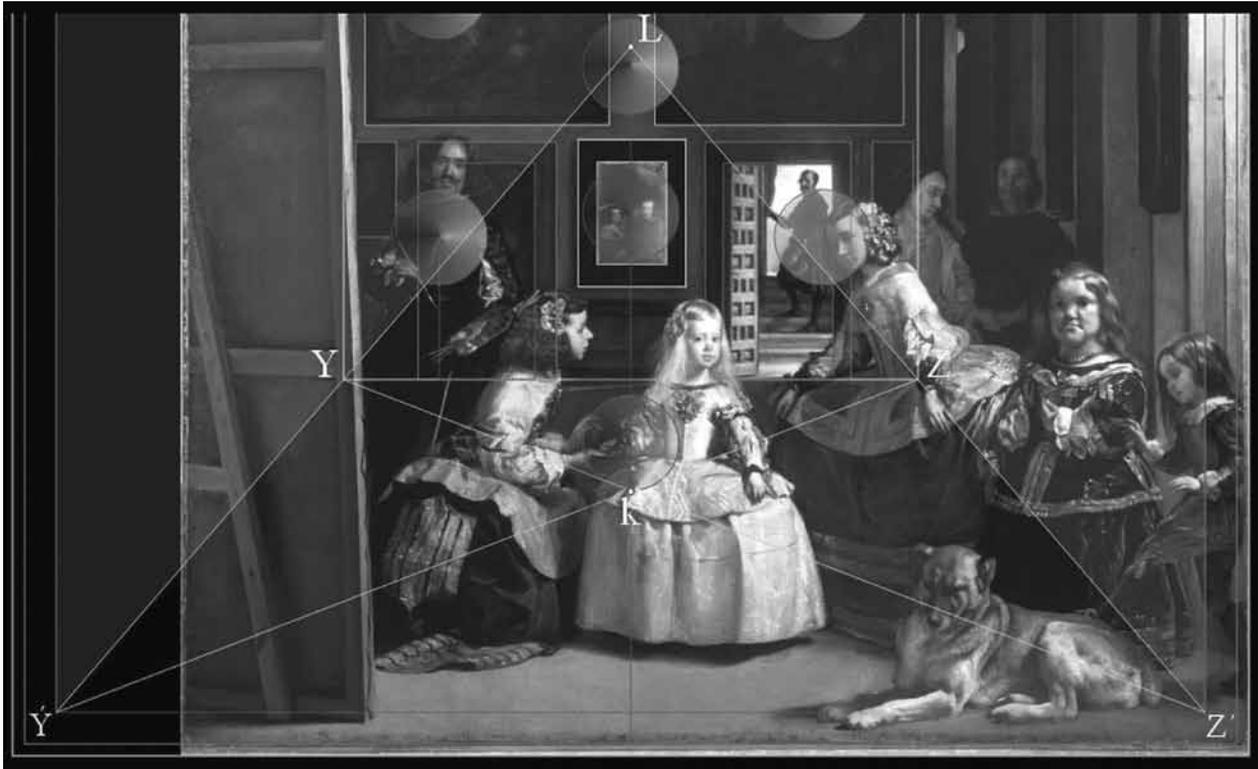
Caravaggio. *El Martirio de San Mateo*. Óleo sobre tela. 323 x 343 cm.

trica a la regla de oro, buscan un equilibrio dinámico, un orden no estático y formal. Las normas clásicas de armonía, unidad, etc., corresponden a la homeostasis orgánica. ¿Qué supone, formalmente, la superficie cerrada del cuadro? La organización del dinamismo; crea, en entre esos límites, un cosmos, un orden autónomo, no sólo formal. Se genera una nueva realidad-espiritual, ontológica-, en la materia que organiza el artista, acorde, entre otras, a leyes gestálticas, aún en van Gogh, en el expresionismo. Desmembrar las figuras, genera el caos, anomia; niega su unidad. Un estilo incoherente, un sincretismo. Ni Bach ni Mozart crearon el de su tiempo, que exploran a su modo (la variable personal) Los románticos, opuestos a las reglas (neoclásicas), crean otras. Los impresionistas, las necesarias a su estilo, que surge de una nueva concepción. Cézanne es su síntesis dialéctica. La "academización" (la rutina) estilística, se origina, en parte, por la fatiga estética, los cambios históricos y filosóficos.

II) Cito el artículo en que la Profesora Moreno. recoge las ideas de Friedler⁴ (KF): las nuevas ideas plantean "que la

comprensión cabal de una obra, está reservada solamente (...) al artista; que sólo su creación, la obra de arte, conquista la verdadera forma que no se encuentra en la naturaleza". (subrayado mío.) Pero así, el arte se incomunica. Deviene teóricamente solipsista. No parece feliz la hipérbole de KF, que repite Molpurgo-Tagliabue (MT), historiador del arte, y recoge el artículo. No explicaría al curador y sus comentarios. Menos aún a los compradores. Falsaría la teoría de la comunicación en el arte. Dudo que Dostoievski o Proust comprendieran todo el alcance de su obra; ni Bach ni Goya conocer su significación histórica. Un análisis estructuralista puro, sería formal e infecundo. Los artistas teóricos son minoría. Dan una versión. Por miopía o debilidad, suele ser dogmática. Conocen su oficio y no todos poseen el conocimiento crítico necesario. Quizá Kahnweiler supo más que el Picasso inicial, de su búsqueda. Cito: El creador conquista la "verdadera forma que no se encuentra en la naturaleza". Comento: La naturaleza no tiene forma, es abierta, infinita. El artista elige. La encierra en un plano. Omite, agrega, selecciona. Da

un nuevo orden cromático y formal a esa nueva realidad que es el cuadro. No existe un criterio de verdad en lo axiológico. Conocer qué es o no estéticamente "artístico", supone un juicio de valor, previa descripción y cumplimiento de las condiciones del *modus operandi*. Pero valorar no es un juicio epistemológico. Hay obras de arte (ars, oficio) correctas, sin gran valor estético. Implica una variable personal, social, la moda, etc. Bach, Velásquez, Goya, el Greco, fueron ignorados y redescubiertos, como los maestros de Altamira, a quienes sólo interesó el ícono. En arte no existe "la" verdad ni "una" verdad. Basta recorrer la historia. Lo importante es el logro (la belleza, no una preferencia). Continúa citando: "El arte no produce el efecto placentero que otorga la belleza natural, sino que revela formas visibles que se encuentran confusas en la caótica experiencia de la percepción del mundo. Es lo que da al arte un carácter intelectual y cognoscitivo -aunque no se trate de un conocimiento de tipo conceptual- y genera la creciente elitización del arte, que tiene lugar con las vanguardias" (subrayo la cita de I.M.). Hay tres afirmaciones. Sin



Velázquez. *Las Meninas*. Óleo sobre lienzo. 318 x 276 cm. 1656

duda, la belleza de la modelo no es la del retrato, que estéticamente puede ser un fracaso. Lo que se desecha es la belleza en el arte -como impura-, asimilándola a la natural. Si el desnudo pintado estimula el placer sexual, hay que diferenciarlo del estético. Una tierna escena real puede ser cursi si no la pintan Rafael o Rembrandt (*Los esposos*). O la impresión solar vista por Monet. (La llamo *la paradoja estética*.) Hay una *intelectualización* del arte, frecuente en los filósofos. F. rechaza la estética por hedonista. "El arte es pura visibilidad". Es el prejuicio intelectualista, anestésico de Platón; el religioso. (Los muros y las bóvedas de los templos están cubiertas de pinturas icónicas). Lo "puro" es el placer intelectual, platónico, opuesto al sensorial. O el placer carnal, sexual, al contemplativo. Un prejuicio

intelectual, elitista o ascético. Las formas puras producen estímulos sensoriales. No hay percepción sin agrado o desagrado, sin afectividad -por la amígdala-. El pensamiento es función del cerebro, una víscera. Sin respuesta sensorial-afectiva, no podríamos relacionarnos con el medio. El placer psicofísico por un empaste, la textura, el dinamismo de las pinceladas (Van Dyck, van Gogh), es una respuesta orgánica. La espiritualización (el Greco) crea una nueva realidad ontológica, humana, cosmoplástica. Produce un goce diferente al placer sensorial de lo decorativo. La otra afirmación de KF-comentada por Tagliabue: "el carácter intelectual y cognoscitivo", "no conceptual" del arte, asimilado a la visión (*Sichtbarkeit*), como la teofanía o visión de Dios, de la esencia divina, de Scoto Erige-

na. Lo relaciono por analogía con la captación de la *esencia de la forma* (la verdad del arte). Es más afín a la intuición mística que a lo intelectual. Filosóficamente, la intuición es la captación inmediata del objeto. (*Intuitus, Anschauung*). Lo introduce Plotino. Abbagnano la define como "La relación directa, sin intermediarios, con un objeto cualquiera. Bergson retoma este concepto romántico-místico, distinto al eureka, asociación repentina de ideas. Pero KF no la afirma como asimilable al intelecto ni al conocimiento científico. Se da como visión de una estructura, un conocimiento similar al intelectual¹. Luego pasa al conocimiento empírico⁶. Recuerda MT que Friedler regresa al Kant de la *Crítica de la Razón pura*, no a la del Juicio. "Parece haber tomado de Kant el principio trascendental" (más allá

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados
a las cinco por
el canal 5

TNU

Sepa lo que piensan y hacen
nuestros artistas

colección
en venta en museos y librerías

25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de
Alfredo Torres y Pablo Triago Rocca

volúmenes
1, 2 y 3
9 DVD

patrocinado por Fundación **Itaú**

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

de la experiencia sensible) “de las leyes constitutivas de la experiencia”. Aunque en KF no como “idealismo sino como realismo trascendental”. (La estética contemporánea. M.T. pp. 78-79.) Este enfoque formalista puro lleva a eliminar la figuración, tema a retomar.

III) “El arte es intuición pura; quien logra dominar desde la perspectiva visual todos los otros elementos, posee el conocimiento artístico. Así queda neutralizado el interés por el contenido, ya sea conceptual o emocional y surge el criterio distintivo entre conocimiento empírico y conocimiento estético” (subrayado mío) Elimina, creo, el empírico, necesario para manejar la paleta. Si es posible una visión (intuitiva) de la pintura, también la incapacidad de traducirla. La pureza formal viene de Kant, de las intuiciones puras del tiempo y del espacio -no las categorías del entendimiento-. Organizan la percepción, el contenido empírico. A F lo seduce este formalismo. (El estructuralismo⁷-struere, construir-, de Saussure, se impondrá a diversas disciplinas). Lo distingue de forma, más precisa. “Construir” se aproxima más al proceso creativo, que relaciona elementos de un todo. Cada uno depende de los otros y existe en función de ese todo -conjunto o sistema abstracto o concreto, estático o dinámico-. Marx lo utiliza en economía, Saussure en lingüística y por quienes llaman “lenguaje” a la plástica. (En Dilthey es finalista, aplicable al arte.)

IV) El arte es creativo y comunica. El artista sigue las leyes de visibilidad de la naturaleza, que KF no aclara. Es intuitivo y creativo: “toda visión es gesto”, pero a la percepción no sigue la emoción- KF rechaza el placer superior (aristotélico) de la contemplación intelectual. La sigue el gesto creador de

imágenes, con su aspecto técnico, no sólo intuitivo. De ser así, la comunicación es no verbal, ni simbólica ni representativa; y excepto el artista, nadie comprende cabalmente su obra. Quien capte el proceso creativo, será sensible e imaginativo. Participa por la visión no intelectual, análoga al conocimiento. No advierte que el estímulo material, el color, no es forma pura: es percibido. ¿Cómo se comunica ese “conocimiento” sin simbolización o verbalización? Plásticamente, en lo formal, ¿no tendría que limitarse a la forma pura del “grafismo”? (Para F la perfección formal resulta del ritmo, la elegancia, el dinamismo, regresando a las reglas clásicas). El color (contenido material), no figurativo, es hedónico, tan “impuro” abstracto como figurativo. La solución teórica sería lo primero (la esencia), el eidos platónico, el color puro. No existe el Rojo, si no matices. Comunico representando o con un texto o “expresándome” (emoción), que desecha.⁸ Con la pureza, el mensaje implícito es la incomunicación icónica. El no contenido (intelectualista), resulta una vivencia hedónica, por las cualidades cromático-formales. El pseudo conocimiento anti-hedónico expresivo-cuyo “contenido” es forma pura, resulta inaplicable en la praxis artística.⁹

V) El problema de la comunicación, el elitismo que aleja al profano, plantea, ¿por qué resulta esotérico, iniciático?¹⁰ Una razón es la falta de educación artística -lo teórico es inaccesible e innecesario-. Es un lenguaje que no le comunica.¹¹ No por insensibilidad o medianía. Requiere esa visión de privilegio del artista. Las respuestas positivas, se deben al placer por lo decorativo, de alfombra persa. (“Es lindo” más un “No entiendo.”) Pero se apasionan con los impresionistas. No sólo por lo pintoresco (la pintura ho-

landesa). Gustan del color, la pincelada, la textura. Se justifican con la falta de conocimiento y dan fe al principio de autoridad del entendido.

VI) Se afirma: “La capacidad de visión artística como semejante a la capacidad intelectual” y que “El arte es intuición pura; quien logra dominar desde la perspectiva visual todos los otros elementos, posee el conocimiento artístico”. Se infiere, creo, una conclusión dudosa. Es inevitable que la visión represente lo originado en la materia y la praxis pictórica. La visión no se contamina con el gusto y el tacto. Su pureza consiste en no degradarse con la materia, como el amanuense, el escultor, el ejecutante-no la música, inmaterial-, prejuicio que data del esclavismo. Lo plástico va del estímulo a la conciencia; de la retina al tálamo, a la corteza visual y a la amígdala, que activa rápidamente la afectividad y se anticipa confusamente a la claridad cortical. Según F, “queda neutralizado el interés por el contenido conceptual o emocional, surgiendo el criterio distintivo entre el conocimiento empírico y el estético”.¹² Es ascesis y “revelación”. Pero la convicción, como la fe, no es la evidencia empírica de la ciencia -que pone a prueba-, o matemática, demostrativa. Se legitima así la exclusión de otras visiones artísticas. La “vivencia” intelectual no es ni se asemeja al conocimiento. Ni la convicción-certeza del rumbo, eficaz o no-, ni la preferencia, son criterio de verdad. Depende de la variable personal, la moda, lo histórico. El contenido pasa de la figuración a la pura forma-limitada a una experiencia espiritual-, pero también es percepto. Lo sensorial place o displace. La afectividad es inevitable. No hay sólo “inspiración”, también reflexión. El prejuicio desconoce lo psicofísico. (No se trata de biologismo estético). Tampoco hay



GURVICH

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

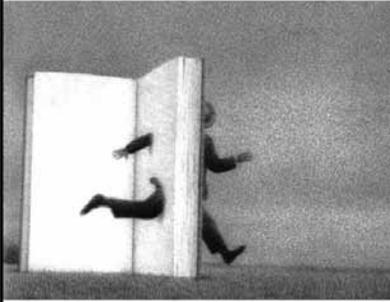
neutralización del contenido-anécdota, concepto, emoción-. El formalista pinta según una concepción, pero el color y la forma no son conceptos. Lo puro sólo es idea y criterio estético. Sigue la tradición del dualismo órfico de cuerpo y alma. Pero la pintura es material. Se crea y se capta empíricamente, para su goce.

VII) Insisto con el placer impuro de la belleza. Cito: "La experiencia de lo agradable es una tendencia meramente hedonista (subrayo). La "traducción de la belleza en puro conocimiento tuvo un notable influjo en el pensamiento moderno y contribuyó a liberar el sentido de la belleza de las viejas ataduras del gusto renacentista y neoclásico" (IM). Se elimina la belleza. Confundir arte bello con conocimiento puro explica en parte la anomia del arte: importa más la idea que la obra misma (el conceptualismo). No distingue lo intelectual de la *aesthesis*. Algo



Rubens. Susana y los viejos. Óleo sobre tabla. 190 x 223 cm. Circa 1610.

LIBROS DE ARTE



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

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

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

anticipé de la ascesis. MT ubica el "gusto" rococó de la sociedad hedonista del s XVIII. Es el gusto *in mente* de la *Crítica del Juicio*. Distingue lo *agradable* de la *belleza pura* y la *inherente* (significativa, expresiva). El criterio kantiano de "*libertad en la regularidad*" es la elegancia, la variedad, el placer: el hedonismo. El *Juego de las facultades en el arte* es vitalmente satisfactorio. Para F *la belleza es hedonista* (interesada); el arte, *puramente contemplativo* (desinteresado). Según MT es contradictorio. *La relatividad de lo bello lo lleva a rechazar la belleza (la Estética) para juzgar la obra de arte*. Pero-se objetiva-, si el arte no es agradable ni significativo, coincide con la "*belleza pura*". Si las obras de arte poseen "*formas definidas, ordenadas y regulares*", coincide con Platón y Aristóteles. Agrego: asociar lo agradable con lo "*meramente*" hedonista, es un recurso retórico. *Opone dos niveles axiológicos distintos; lo superficial, lo frívolo-la figuración-*, a la *belleza pura*. Se exalta por oposición lo que se pretende demostrar. Figuración versus formalismo. ¿Son frívolas las pinturas negras de Goya; el 2 y el 3 de Mayo; los grabados? Watteau es agradable y bellísimo. Hedonismo no es *nunismo* (de *nunc*: ya, ahora), ética del instante. Esto merece un tratado.¹³ Concluyo con la mayor síntesis desde Cézanne, a mi ver, del s. XX: la geometrización de la figura, el humanismo y el mensaje (político): el *Guernica* de Picasso. ☺

- 1 "El que es pintor se salva", decía don Joaquín Torres-García.
- 2 Aún Ingres-que privilegiaba el dibujo-, usó la fotografía secretamente, como a una amante.
- 3 Hubo antecedentes: Rembrandt, Frans Hals; los borrones de Velásquez; Goya; etc.
- 4 Si no me equivoco, compartimos el mismo texto.
- 5 José Gurvich me preguntó si él era un intelectual. No creo que lo fuera en el sentido filosófico, científico, aunque sin duda, interviene la reflexión, inteligencia ordenadora.
- 6 En algún caso habría un proceso, ensayos o "visiones" sucesivas, partiendo de un croquis, hasta plasmar la "idea". El paisajista vería un cuadro en el paisaje abierto, etc. Para Friedler es inmediata.
- 7 Estoy en desacuerdo, como mi maestro Anheló Hernández, en considerar lenguaje a la plástica.
- 8 Recordemos que el formalismo kantiano excluye al sentimiento del juicio moral, puramente racional.
- 9 El placer físico aparta de la contemplación, induce a la mala conducta. Y según Platón, al reencarnarse, se castigaría al filósofo convirtiéndolo en mujer.
- 10 ¿Se ha encuestado?
- 11 Vi patinar ante un Rembrandt, quizá buscando el parecido... a una fotografía.
- 12 Nuevamente remito a la referencia común, esperando no distorsionar el texto.
- 13 El formalista Roger Fry, que cita la profesora, afirma que en la visión práctica se pierde el interés apenas leído el rótulo de un objeto- ¿también figurativo? -, y agrega un ex abrupto: "Pero la depravación humana va más lejos en su torcida aplicación del don de la vista", de no contemplar la armonía de las formas y los colores del objeto, algo más que una curiosidad: una obra de arte. Sin duda, a menos que sea un bodegón de Cézanne o Chardin.

cultura

13-05 /
26-11 / 2017

Mario Sagradini

57. Exposición Internacional de Arte · Bienal de Venecia

GABRIEL PELUFFO LINARI

Curador

ALEJANDRO DENES

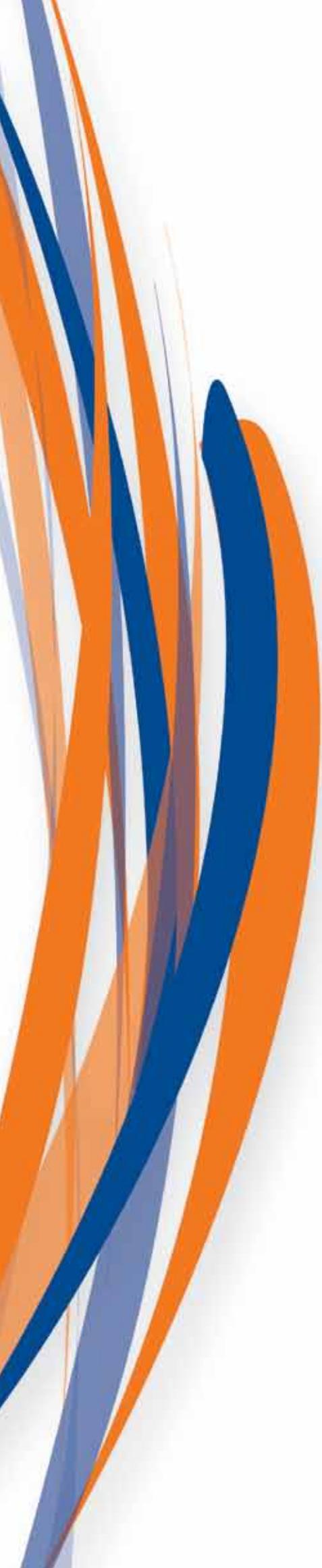
Comisario

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura
URUGUAY

+info: cultura.mec.gub.uy

la Biennale di Venezia

57. Esposizione
Internazionale
d'Arte



Escuela de Gestión Cultural

Diploma en Gestión Cultural (180 hs)

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

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

Curso: Gestión de la Producción Artística (36 hs)

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

Curso: Periodismo Cultural (56 hs)

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

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

Fundación



Informes e inscripciones:

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