

La Pupila

Artistas olvidados: Miguel Bresciano /
80 años del Guernica de Picasso /
Entrevista a Alejandro Palomeque /
Rescate: bocetos de Ópera y Ballet del SODRE /
Arte Nacional: Miguel Ángel Pareja/
Desde la fóvea: Ticio Escobar/

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

611

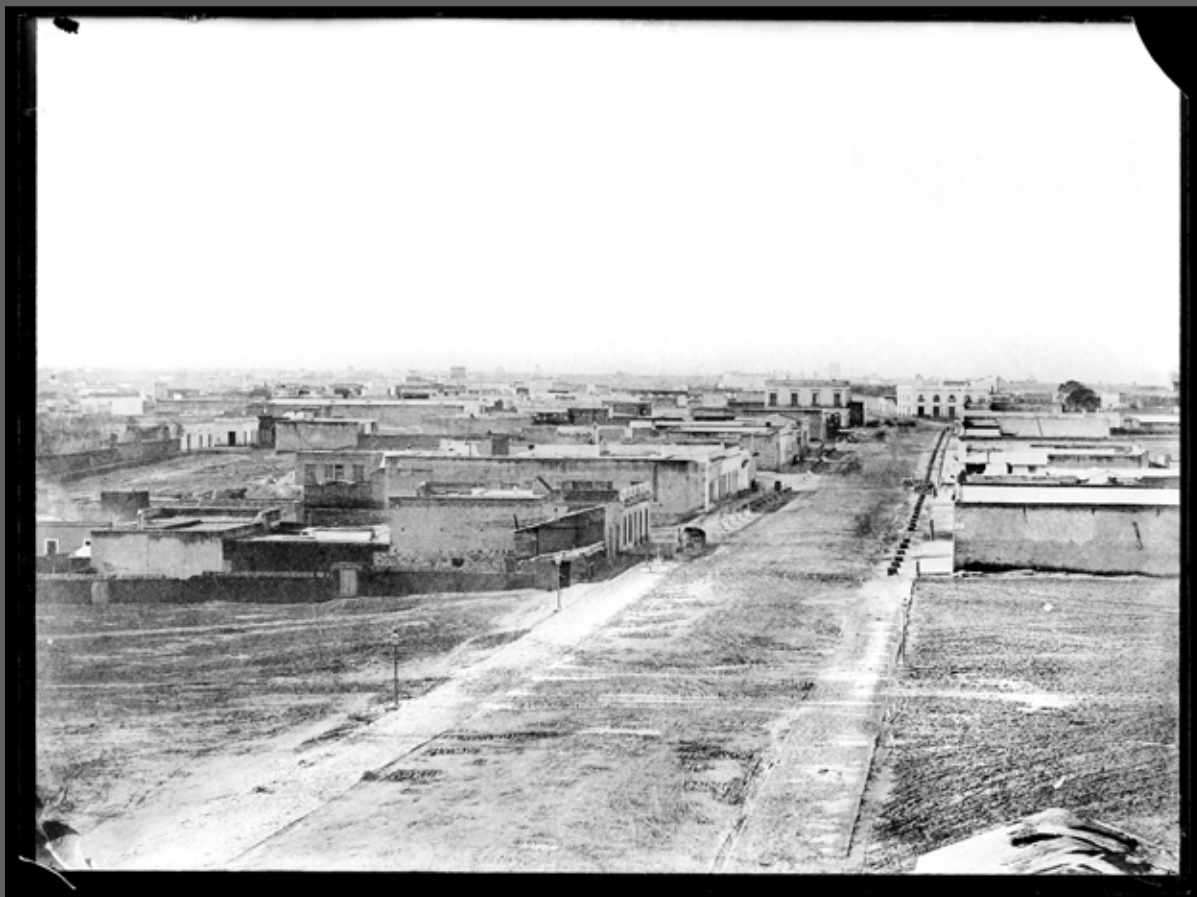
★ ROBERTSONACH ★

Alejandro Palomeque. "611" Pintura sobre tela, 2014.

18 DE JULIO

SÍMBOLO Y EJE DE MONTEVIDEO

Fotografías del CdF. Del 10 de marzo al 26 de agosto de 2017



Plaza Cagancha y avenida 18 de Julio. Año 1865. (Foto: 0023FMHB.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO).

En 1829, el Gobernador del Estado Oriental, José Rondeau, ordenó el trazado de un nuevo plano urbano, con el propósito de organizar el crecimiento de Montevideo hacia los terrenos que estaban por fuera de la muralla. Ese fue el inicio de la “Ciudad Nueva”. La muestra está compuesta por dieciséis fotografías del Fondo Municipal Histórico del CdF que abarcan el período 1865-1948.

18 de Julio - Símbolo y eje de Montevideo se puede ver en nuestra Sede donde además de visitar tres espacios expositivos, se puede asistir a talleres, laboratorios, presentaciones de libros, conocer la mediateca con ediciones especializadas o compartir encuentros con los autores de las muestras. También los esperamos todos los días del año y a toda hora en las Fotogalerías de Parque Rodó, Prado, Ciudad Vieja y Peñarol.

Los invitamos a acceder a nuestro catálogo en línea de fotografías históricas con más de 2000 imágenes disponibles, más toda la información de lo que hacemos en: cdf.montevideo.gub.uy

- 2 Artistas olvidados: Miguel Bresciano
- 6 80 años del Guernica de Picasso
- 10 Entrevista a Alejandro Palomeque
- 18 Rescate: bocetos de Ópera y Ballet del SODRE
- 24 Arte Nacional: Miguel Ángel Pareja
- 30 Desde la fóvea: Ticio Escobar

Uruguay / Año 9 / N° 42
mayo 2017

Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



STAFF / Colaboran en este número

Joaquín Aroztegui. (Tacuarembó, 1943.) Pintor, dibujante, grabador y docente. Reconoce como sus maestros más influyentes a Ruben Sarralde y Jorge Nelson González. En 1965 recibió el Premio Comisión Nacional de Bellas Artes en el Salón de San José y desde entonces ha participado en numerosos salones, concursos, exposiciones colectivas y personales en el Exterior -San Pablo (Brasil), Bolivia, Tegucigalpa (Honduras), México, Washington (E.E.U.U.) y Suiza- y Uruguay. Fue editor y director de revista *El Mate* y ha colaborado con varias publicaciones nacionales y extranjeras.

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*.

Adriana Santos Melgarejo. Licenciada en Musicología y maestría en Información y Comunicación (Udelar). Asistente Académica en ProArte – CODICEN. Primer Premio del Concurso Tu tesis en Cultura y de la categoría Producción artística y Cultural en las XIX Jornadas de Jóvenes Investigadores AUGM. Fue Asesora Musicóloga del Consejo Directivo del SODRE, Asistente Académica de la EUM, Udelar, programadora de Radio Clásica y pasante del Centro de Documentación de Música y Danza (España).

Lourdes Silva (Montevideo, 1989). Licenciada en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Psicóloga por la Facultad de Psicología de la Udelar. Diplomada en Estética y Filosofía del arte por la Uab, Barcelona. Realizó la especialización en Psicología clínica con orientación Psicoanalítica en Uba, Argentina. Se desempeña como investigadora (Csic-ANII) y docente en áreas vinculadas a la Filosofía del arte, estética, performance, arte contemporáneo, literatura y nuevos medios. Se desempeña como escritora, performer y editora. Ha desempeñado tareas curatoriales para el Espacio de Arte Contemporáneo, el Centro Cultural Kavlin y el Museo Gurvich. Integra curatorial y artísticamente el Proyecto CasaMario desde 2015.

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 FHYCE UDELAR (Montevideo, Uruguay). Su tesis de grado Galería de arte D'Elia en su red de significantes fue publicada en Italia en el año 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.

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

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



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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, 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.

Artistas olvidados: Miguel **Bresciano**

Miguel Bresciano (Montevideo, 1937-1976) fue, sin lugar a dudas, uno de los grabadores uruguayos más importantes. Las fronteras de su actividad plástica están dadas por el año en que comienza su aprendizaje como grabador en 1963, en Club de Grabado, con Luis Mazzey, y por la fecha de su muerte, en 1976, un 16 de octubre, a los 38 años. La última muestra dedicada a su trayectoria fue realizada a solicitud de la Comisión Uruguaya de Artistas Plásticos (UNESCO) en la Sala de Exposiciones del Cabildo. Para la crítica Olga Larnaudie, fue una figura de prestigio que prolongó su proceso de formación en viajes de estudio que le permitieron, entre otras cosas, trabajar junto a maestros del grabado contemporáneo, como Hayter o Friedlander, logrando varias e importantes distinciones en el exterior.

JOAQUÍN **AROEZTEGUI**

Desde los comienzos de su aprendizaje como grabador hasta la fecha de su desaparición física, transcurrieron apenas trece años. Es realmente un tiempo breve para elaborar y perfeccionar un lenguaje rico, personal y cargado de tanta intensidad expresiva. En una entrevista que realizáramos recientemente a su hermano Juan Miguel, nos hizo notar la decidida vocación que manifiesta tanto en la redacción escolar, donde expresa su deseo de ser artista, hasta el concurso que gana en la escuela a los siete años con una ilustración para una tarjeta. De adulto, su disciplinado trabajo de taller, con horarios inflexibles, complementan la vocación y de alguna forma explican lo que en principio parecería un milagro. En esos años, se vivía una época fermental, riquísima, en todo el ambiente cultural; el Club de Grabado no fue ajeno a ese clima, por el contrario, fue un animador de primer nivel. En esta institución había una gran riqueza de propuestas, pero estilísticamente -permítaseme esquematizar- existían dos polos: el grabado de grises, liderado por Leonilda González y el de fuertes contrastes blanco/negro sostenido por Carlos Fosatti. Curiosamente, marido y mujer, que en paz convivían. Entre esos extremos comenzó Miguel, con preponderancia de los trabajos en grises, a



Juan Miguel Bresciano. Fotografía: Hernán Colombo Abot

los cuales luego iría supeditando al servicio del contraste fuerte y contundente del negro (lleno) y el blanco del papel (vacío). “Grandes espacios blancos, desocupados, no vacíos”, anota Alejandro Casares, que operan como caja de resonancia y expansión de los planos negros, o las miradas perdidas de los personajes. Su obra se caracteriza por la constante presencia de figuras humanas, generalmente en actitud

enigmática, pero sugerente. Sus miradas son a veces resignadas, a veces inquisitivas o desafiantes, siempre cargadas de emoción. Abundan los sombreros, que para entonces ya eran asunto del pasado; las infaltables corbatas de los personajes masculinos, esas que él jamás usó, a excepción de los autorretratos. En los femeninos, también los sombreros, que muchas veces se confunden con las abundantes cabelleras.



Composición con luces. Xilografía. 75 x 98 cm. 1967.

En muchos casos están coronadas de pájaros, manzana u otros elementos que, lejos de pretender generar climas surrealistas, parecen destinados a recordarnos que esto es un grabado, una creación artística que no pretende reproducir la realidad, sino decir algo acerca de ella. Corresponden siempre a un ámbito ciudadano y evocan

un aire nocturno y un tanto triste como el que describe Liber Falco. En algunas obras incorpora notas de color, que agregan puntos secundarios de atención, pero que nunca desvían el centro principal de la composición. La vigencia de su obra merece la recordación que hoy le brindamos y bueno sería una muestra;

la última la organizamos desde la CUAP/ AIAP/UNESCO, con la Intendencia en el Cabildo en 1999.

Encuentro con Juan Miguel Bresciano

Siempre me resultó curioso que el grabador Miguel Bresciano, tuviera un hermano de igual nombre. Fuimos de visita a la

casa de su hermano: allí nos recibió en un hermoso apartamento tapizado de grandes grabados. Nos enteramos que Miguel (el grabador) era hijo del segundo matrimonio de su padre. Su nombre completo era Miguel Héctor y tuvo un hermano de nombre Jorge Néstor, dos años mayor que él. El padre enviudó, cuando los niños eran muy pequeños y tiempo después contrajo nuevo enlace con quien era la maestra del que sería grabador; teniendo un hijo –nuestro entrevistado– a quien llamaron

Juan Miguel, casi seis años menor. Convivieron la niñez junto al padre común y la madre maestra. El cariño y admiración que demuestra Juan Miguel hacia su (medio) hermano es más que manifiesto, siendo uno de los mayores coleccionistas de su obra.

Para terminar con este capítulo de familia y parentescos, agreguemos que Miguel contrajo matrimonio con Cristina Valentini en 1970 y tuvieron dos hijos: Ximena, nacida en 1972 y Juan Pablo en 1974;

ambos viven en Montevideo. Además de la colección de grabados, Juan Miguel nos mostró una postal de la escuela, a la cual iba Miguel, con un precioso dibujo infantil de la orquesta escolar, obra del artista con siete años de edad y su primer premio en un concurso. También tuvimos acceso a una redacción de escuela que proponía: “Qué quiero ser cuando tenga veinte años” donde Miguel describe sus deseos de ser artista y viajar por Francia, Brasil, España y otros países: todos deseos cumplidos. ①

En su tarea de grabador, Bresciano optó en forma exclusiva por la xilografía, incluso después de haberse acercado en su experiencia de trabajo en París, a los manejos y posibilidades del grabado en metal. Fundamentó esta elección en la mayor calidez de la madera, y en un proceso de elaboración que consideraba mucho más rico. Coincidió en esta opción, en el tiempo y también en algunas características de su lenguaje, con otros artistas (en especial Fossatti y Homero Martínez) que colocaron en esos años a este país en un lugar de privilegio en cuanto al manejo de una técnica que mantiene en el resultado formal la evidencia del trabajoso enfrentamiento del creador con el material.

Se dan en la producción gráfica de Bresciano una serie de constantes. En primer lugar, la escala: todos sus trabajos, con la única excepción de los realizados para ediciones mensuales de Club de Grabado, son de gran tamaño. También su temática, con la figura humana como centro de diversas aventuras y vicisitudes. Y su humor, un humor ácido, mordaz, en el manejo de esos seres rotundos, en cierto modo desmesurados, muchas veces grotescos. En un rápido proceso de maduración técnica que acompaña a la formulación de un lenguaje cada vez más depurado y singular, mantiene y en cierto modo va acentuando sus ataduras con las raíces populares y artesanales de la xilografía. No la enriquece por el camino del refinamiento técnico (como lo hizo por ejemplo Frasconi), el enriquecimiento lo logra por la acentuación

de lo que el grabado en madera tiene de primitivo.

En sus primeras obras (1964, 1965), se mueve dentro del lenguaje expresionista que tan buenos resultados dio en esta técnica. Realiza un extenso trabajo de taco, en grises modulados, sin fuertes contrastes. En 1966, nos encontramos con su serie de “ventanas”, una densa cuadrícula en la que se inscriben esos rostros de grandes ojos fijos que van a ser característicos en su producción posterior. Llega en 1967 a un momento de experimentación, se complace en sumar efectos; juntos a las vetas y accidentes del taco la traza de otros materiales, rugosas telas, arpillera, chapas perforadas.

Al volver de Europa inicia el proceso más original y creativo de su obra. Es una etapa poética, en cierto modo su encuentro con ese realismo mágico que se está dando en rostros sectores del arte latinoamericano. Maneja asociaciones insólitas (zapato - rostro - manzana, pájaro - rostro) e incorpora el color como un acento que va ganando terreno dentro de un juego de grises potentes que se enfrentan al blanco del papel en una relación especial que se convierte en uno de los elementos expresivos fundamentales de su lenguaje.

Olga Larnaudie



Historia de magos. Xilografía. 70 x 91 cm. 1969.

“ATRAVESANDO EL TIEMPO”

Invalorable será el aporte de Bresciano al abordar en el grabado la temática urbana, montevideana, abarcando el elemento barrial, vecinal. Y lo hará con un humor algo crudo y algo triste, imposible de definir pero que ante su obra nos identifica. Ese humor melancólico y afilado que recorrerá la voz de Alfredo Zitarrosa, la palabra de Onetti. Un grabado de ventana y bandoneón. De seres que se asoman y nos miran.

Aunque no estén representados, están sí aludidos en la obra de Bresciano el patio, la claraboya, el balcón, el malvón.

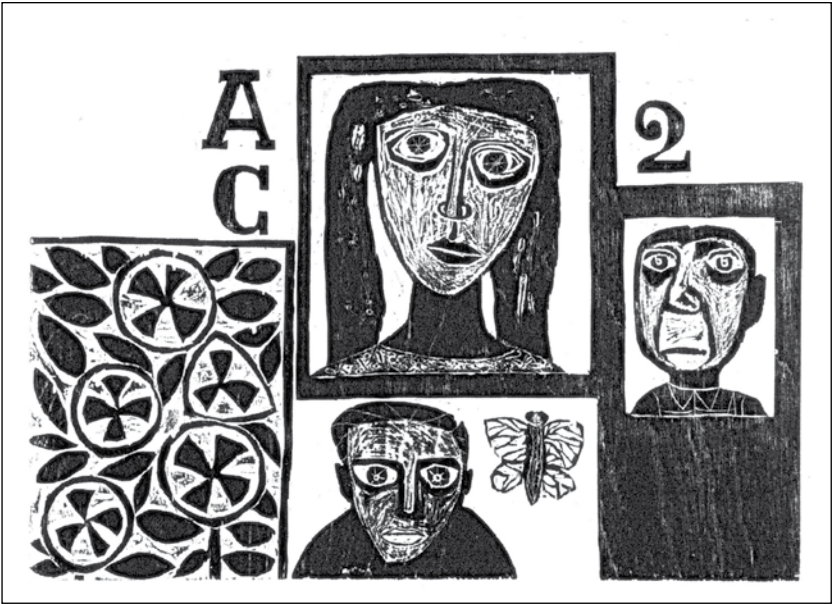
Cuando se es un artista, como era Miguel, se es capaz de sugerir todas estas cosas y otras muchas, sin necesidad de describirlas, con lo que perderían su magia.

¿Por dónde transcurre todo ese mundo? Por esos grandes espacios blancos, desocupados, no vacíos, que Bresciano deja en sus grabados.

Entre 1964 y 1972 participa asiduamente en las más destacadas muestras y concursos, tanto en nuestro país como en el exterior, obteniendo importantes premios en diversas oportunidades. Destacada fue la presencia de Bresciano en el ámbito internacional, no solamente como expositor sino como jurado.

Quedamos ante este conjunto de xilografías, la parte mayor de la obra grabada de Bresciano. Sorprende la frescura y actualidad con que nos llegan, atravesando el tiempo. La palabra se apaga, porque las obras nos hablan con su lenguaje propio, intransferible y específico, al que el texto sólo puede aludir, asomarse, sabiendo de antemano que quedará siempre del otro lado del vidrio.

Alejandro Casares



Sin título. Xilografía. 65 x 104 cm. 1965.

Miguel Bresciano estudió en el Instituto Escuela Nacional de Bellas artes con Vicente Martín. En 1963 ingresó al Club de Grabado de Montevideo, estudiando bajo las directivas de Luis Massey. Obtuvo en Gran Premio del Salón Nacional de 1966 con su obra *Don Quijote y Sancho en el jardín*. Entre 1964 y 1972 participa asiduamente en las más destacadas muestras y concursos, tanto en Uruguay como en el exterior: Bienal de Liubliana, Yugoslavia (1965, 1967, 1969), Cracovia, Polonia (1968, 1970, 1972), entre muchas otras.



Retrato de M. B. realizado por Jorge Satut, 1982.



INFANTOZZI
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY



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

Algunas historias a propósito de los 80 años del **Guernica**

Hace ochenta años la aviación alemana, a pedido de Francisco Franco, bombardeaba el pueblo vasco de Guernica, una pequeña ciudad habitada, en plena guerra civil, por mujeres, viejos y niños. La violencia del hecho, que inmediatamente fue conocido por las potentes fotografías de prensa que circularon, fue el disparador para que Picasso realizara una obra en singular: *el Guernica*.

DANIELA **TOMEIO**

Entre mayo y noviembre de 1937 se realizó en París una Exposición Internacional convocada bajo el tema "Artes y técnicas de la vida moderna", que estuvo ubicada en la zona del Trocadero. Allí, bajo la Torre Eiffel, como sucediera otras veces, se reunieron pabellones de distintos países del mundo que querían mostrarse y ser vistos.¹ La coyuntura política internacional era candente, eran los tiempos de la Guerra Civil española, a pasos de iniciarse la segunda Guerra Mundial, por lo que muchos pabellones fueron en realidad pronunciamientos políticos para mostrar el poder y el desarrollo industrial y económico que habían alcanzado. Las imágenes circularon por todo el mundo, distribuidas por el propio gobierno francés. En ellas se veían los pabellones alemán y soviético enfrentados, obras de una monumentalidad faraónica realizadas por Albert Speer y Josef Iófan, arquitectos preferidos de Hitler y Stalin respectivamente. En ese escenario de grandiosidad y poder, en que la torre Eiffel, no quedaba atrás, el Pabellón de la República Española, será recordado por sus discretas dimensiones. Obra de los arquitectos modernos José Luis Sert, Antonio Bonet² y Luis Lacasa, el pabellón era un prisma blanco, con tejado plano y grandes vidrieras, que servía como soporte visual a una multiplicidad de carteles, obras de arte y fotografías, que informaban

sobre la guerra en España. Un llamado de alerta y un pedido de ayuda al mundo que estaba allí reunido.

La organización del Pabellón español estuvo a cargo del Director General de Bellas Artes, Josep Renau³, quien convocó a los más relevantes artistas españoles a que se unieran a la causa.⁴ El pueblo y la lucha del pueblo eran los protagonistas de la guerra y así lo entendieron los artistas invitados, quienes de una u otra forma representaron a ese colectivo anónimo, recuperando la dimensión heroica de su lucha a través de fuertes y conmovedoras imágenes. Sánchez y Calder tuvieron al pueblo como centro, pero referido en forma más metafórica. La fuente de Alexander Calder, único artista no español del pabellón, refería a la heroica lucha de los mineros de Almadén. Alberto Sánchez, por su parte, ubicó en el exterior del pabellón, la obra más abstracta y poética de todas, un gran tótem de formas orgánicas, que se eleva hacia una estrella y que lleva justamente el título: *El camino del pueblo español conduce a una estrella*.

Las otras imágenes, fueron contundentes. Miró que trabajaba con un lenguaje cada vez más sintético, volvió a la realidad ante la violencia de los hechos y realizó un gran mural con la figura del *Segador*, obra hoy desaparecida. Julio González, notable orfebre y escultor, amigo de Picasso y residente en París, donde moriría antes de culminar

la Segunda Guerra, presentó su *Montserrat*. Una campesina y madre "acorazada", que lleva a su hijo y esconde con firmeza una hoz como si fuera un arma defensiva pronta para la lucha. Una obra monumental no por sus dimensiones, sino por su fuerte carga expresiva.

Horacio Ferrer expuso una obra como *Éxodo*, representativa de un realismo contundente, de amplias y sólidas figuras y expresivos primeros planos, cercana a las propuestas visuales de muchos artistas latinoamericanos de los años treinta. El escritor uruguayo Juvenal Ortiz Saralegui, advirtió éste giro y desde la revista *Alfar* aplaudía el renacer del arte español que decía, abandonó "*Todo sentido de abstracción, todo complejo de soledad, aquello que termina siendo la aislada experiencia mental mayor aliento humano, el goce de la inteligencia, la exaltación extrema del individualismo*".⁵ La vuelta al orden de un arte bello y útil, que se puso a la altura de las circunstancias para servir a una causa.

Picasso envió diversas obras y entre ellas el *Guernica*, realizada ante la conmoción del hecho apenas acaecido. Muchas páginas se han escrito sobre la obra, refiriendo a tópicos tan variados como las notables dimensiones, inusuales en la obra del pintor español (3,50 x 7,80 m.) o la ausencia de color, en una escena que solo muestra muerte y destrucción. El sentido de las



Guernica, Óleo sobre lienzo. 776,6 x 349 cm. 1937.

imágenes no fue menos debatido. Una madre con el hijo muerto, como una Piedad moderna, el toro y el caballo, animales indisolublemente asociados a “lo español”, presentes en la reciente producción del pintor⁶, una paloma, mujeres que corren, una casa que se quema, un guerrero caído con la espada rota y una flor que puede albergar una esperanza. Pocas figuras, pero de una potencia expresiva tal, que las transformaron en íconos aún en forma solitaria, desvinculadas del conjunto.

La estrategia de Renau: arte de propaganda

La discusión sobre la pertinencia de tener un pabellón en una exposición universal en plena guerra civil fue debatida en el seno del gobierno. La decisión de realizarlo, evidenció una estrategia que apostaba al uso de las imágenes como herramienta de difusión y propaganda. “La política artística de Renau se fundamentó en la reivindicación del poder de las imágenes, de modo que el cartel, la fotografía, y el fotomontaje se convirtieron en las principales manifestaciones artístico propagandísticas: constituían instrumentos de persuasión capaces de crear opinión pública.”⁷ Una política que pudo llevarse adelante porque contó con un grupo de artistas nacionales y extranjeros, dispuestos a trabajar por la causa.

Obras de arte que eran propaganda, informaban a la vez que eran potenciales recursos económicos. Las carpetas de grabados, sellos o inclusive óleos, fueron realizados por artistas de todo el mundo y puestos a la venta como forma de financiamiento y ayuda a la causa republicana. Dentro del propio Pabellón español, podían adquirirse dibujos,

carteles, libros y grabados como *Sueño y Mentira* de Franco o el cartel de Miró *Aidez l’Espagne*. Obras que también llegaron al Río de la Plata donde fueron adquiridas por amantes del arte que de esa forma ayudaban económicamente a la República. Muchos artistas e intelectuales uruguayos fueron sensibles al drama español y realizaron multiplicidad de actos y eventos por España. La AIAPE, (Asociación de intelectuales, artistas, periodistas y escritores), creada en el Uruguay en 1936, articuló a través del Grupo España, múltiples actividades en las que los pintores fueron activos participantes y la venta de obras, medios de ayuda a la causa.

En 1938 anunciaban la exposición que se realizaría en el Ateneo montevideano: “*Los trabajos expuestos serán vendidos en beneficio exclusivo de los intelectuales de Madrid cuyo llamado a recogido AIAPE con todo el fervor que merece. Hasta este momento han prometido hacer envíos para esta exposición los siguientes artistas: Amalia Polleri de Viana, María Rosa de Ferrari, Amalia Bas-santa, Aurora Togores, Nilda Hierro, Marta Gil Janieiro, Elsa Carafí, Ricardo Aguerre, Juan Ventayol, Carmelo de Arzadun, J. Torres García, Adolfo Pastor, Bernabé Michelena, Oscar García Reino, Armando González, Zoma Baitler, homero Clérice, Carlos Prevosti, Julio Suárez*.”⁸

En 1939, el argentino Demetrio Urruchúa, expuso en Montevideo, obras entre las que se destacó la serie *Madres de España*. Las maternidades fueron un tópico recurrente cuando había que hablar del drama humano. Mujeres vulnerables y desesperadas, pero a la vez resistentes y rebeldes, se transformaron en la imagen de la guerra y la violencia.

Mujeres y niños fueron el tema de la polémica obra de la uruguaya María Rosa de Ferrari titulada *¿Civilización?*, rechazada del Salón de 1938⁹ por razones políticas, según denunciaba la revista de la AIAPE: “*En su cuadro, ¿Civilización? en donde está expresada, plásticamente, la tragedia de este siglo: los bombardeos de las ciudades abiertas de España Republicana por la aviación fascista. Un conjunto de figuras del pueblo, mujeres y niños crispados, los brazos caídos o en actitud de súplica y de ruego, con un fondo de casas destruidas y un primer plano de niños mutilados, a ras de la tierra: Bellamente compuesta la tela, desde el punto de vista pictórico; fuertes las figuras.*” Una obra potente con un lenguaje realista de figuras sólidamente resueltas. La polémica pintura fue regalada por la autora a la Comisión de Damas Pro ayuda al Pueblo Español para ser rifada¹⁰ a la vez que fue reproducida en cartulina para ser vendida con iguales objetivos económicos.¹¹

La estrategia del MoMA: un ícono para los abstractos

El derrotero del *Guernica* fue tema de otros tantos libros y debates. Desde 1939 estuvo bajo la custodia del Museo de Arte Moderno de Nueva York y regresó a España en 1981 bajo fuertes medidas de seguridad, donde permaneció expuesto detrás de un vidrio blindado hasta 1995, tiempos en que la obra, dice Estrella del Diego, empezó a tener ya menos de símbolo y más de atracción para el viajero.¹²

En la II Bienal de San Pablo, realizada en 1953, se expuso el *Guernica* y por supuesto fue la estrella del evento al punto que aún hoy un pabellón del Parque Ibirapuera reproduce la obra con un cartel que dice: *Guernica esteve*



El ataque sucedió un lunes por la tarde, durante la feria semanal. Mucha gente se encontraba en las calles.

aquí. *Homenajem á Il Bienal de Sao Paulo.* De hecho, la II Bienal se la recuerda muchas veces como la *Bienal del Guernica*. Las bienales se organizaron durante varias décadas en pabellones nacionales que reunían las obras enviadas por los distintos países. En la II Bienal, la mayor parte de las obras de Pablo Picasso formaron parte del

envío francés, país en que el artista residía desde muy joven. Picasso, abiertamente opositor al régimen franquista, era sin embargo el artista español y por supuesto del siglo XX más famoso, por lo que el responsable del envío del pabellón español no pudo eludir mencionar a los creadores más importantes del país que sin embargo

no estaba presentes en la muestra. En las palabras que escribe en el catálogo, advierte que la vanguardia no habría sido posible sin el aporte de Dalí, Miró, Picasso o Gris, todos integralmente españoles, *más allá de su lugar de residencia*.¹³ El Guernica se ubicó en el centro de la planta baja del pabellón de exposiciones en una sala especial que llevaba el nombre del pintor y donde era acompañada por un medio centenar de pinturas del malagueño. La obra se acondicionó dentro de un cilindro envuelto en una lona para protegerla de la lluvia y viajó en la parte posterior de un camión. La acompañaron ilustres figuras de la primera modernidad: Marcel Duchamp, Paul Klee y Georges Braque¹⁴. El crítico de arte brasileño Mario Pedrosa, verdadero gestor del evento, consideró importante la presencia de artistas modernos que presentaban obras que mostraban el claro derrotero del arte moderno hacia la abstracción, en la que firmemente creía. Por ello Alexander Calder también tuvo una sala especial¹⁵. Son los años del concretismo y del arte abstracto en el Río de la Plata, bandera que también alzó Jorge Romero Brest quien desde 1950 era profesor de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades en Montevideo. Romero, junto a un grupo de uruguayos hicieron un viaje a la Bienal. Entre ellos dos importantes artistas concretos uruguayos: José Pedro Costigliolo¹⁶ y María Freire. Freire muchos años después recordaba el impacto que la Bienal y en especial El Guernica, causaron en todos ellos y en el público presente, al punto que hubo que poner un cordón, contaba, para detener al público que quería tocar la obra. El galerista, Jorge Castillo, por entonces un muy joven estudiante de Romero Brest, había pedido autorización, recordaba Freire, para estar en el momento en que desembalaban la obra, un momento mágico que quedó en la memoria de quienes allí estuvieron.¹⁷

El Guernica cumple ochenta años y esto significa ochenta años de generar sentidos, de provocar a espectadores otras tantas lecturas. Como dice Andrea Giunta, el poder de su imagen *“también se construyó a partir de sus viajes y sus distintas recepciones, de sus sucesivas residencias, y del uso que, en cada lugar en el que estuvo, en cada momento de la historia, se hizo de la obra.”*¹⁸ la historia del Guernica por tanto, sigue viva y los próximos ochenta años escribirán nuevos capítulos. 📍



COMISIÓN ADMINISTRADORA DEL RÍO URUGUAY

TE INVITAMOS A IDEAR EL LOGO DE CARU

La Comisión Administradora del Río Uruguay llama a un Concurso de carácter público y abierto para la creación su nuevo logo, con un jurado de renombre: el periodista y creativo Claudio Invernizzi, el Licenciado en Ciencias de la Comunicación Horacio Tedeschini y el Licenciado el Publicidad con gran experiencia en comunicación y marketing tradicional, Facundo Moreno.

Quienes desean participar deberán ser personas de nacionalidad argentina o uruguaya, o quienes residan en uno de los dos estados partes independientemente de su nacionalidad. Este punto contemplado en las bases del concurso disponibles para los interesados en la página web de la CARU: www.caru.org.uy

Dentro de los puntos esenciales a tener en cuenta para la elaboración del logo es la Misión y la Visión 2020 de la Comisión, su condición de organismo internacional integrado por dos países: la República Argentina y la República Oriental del Uruguay, el recurso natural que administra y la naturaleza que lo comprende. También se tendrán en cuenta los cometidos que le han establecido a la misma el Estatuto del Río Uruguay y el Estatuto de la Comisión Administradora del Río Uruguay.

La fecha límite para la presentación de los trabajos será el 9 de junio próximo a las 11 horas, mientras que la apertura de recepción será el 5 de junio a las 8 horas.

Primer Premio: U\$S. 3.000 (tres mil dólares americanos).

Segundo Premio: U\$S. 1.000 (un mil dólares americanos).



Réplica a tamaño natural del Guernica en la ciudad vasca. Azulejo sobre concreto.

¹ Ver Tomeo, D. *Mirar y ser vistos. Americanos en las exposiciones universales de hace cien años*. La Pupila No. 27 junio de 2013. <http://www.revistalapupila.com/pdf/LP27.pdf>

² Antonio Bonet se exilió al Río de la Plata luego de la Guerra Civil e integró el grupo de arquitectura moderna Austral en Buenos Aires. Entre 1946 y 1949 vivió en Uruguay y realizó el proyecto urbanístico de Punta Ballena en Maldonado, el Hotel Restaurante Solana del Mar y la Casa Berlingeri entre otras obras.

³ Josep Renau (1907-1982) fue un notable diseñador gráfico. Utilizó nuevos recursos visuales como el aerógrafo y el fotomontaje en muchos de sus obras. Finalizada la Guerra Civil emigró a México donde residió varios años dedicándose también al muralismo y realizando obras con D. A. Siqueiros.

⁴ Según contó el propio Renau a Fernández Quintanilla, le solicitó también a Salvador Dalí una obra, pero, dice Quintanilla, Dalí tuvo “en el recuerdo de Renau, una reacción tan explosiva, que nunca más volvieron a hablarse”. Fernández Quintanilla, R. *La Odissea del Guernica de Picasso*. Planeta, Barcelona. 1981. p. 30

⁵ Ortiz Saralegui, Juvenal. El arte de propaganda en la Guerra Civil. *Alfar*. No. 77. 1937 s/n.

⁶ Toros, minotauros y caballos están presentes en las series de grabados conocida como la Suite

Vollard (1930-1936). Sin duda en este caso hay una fuerte carga erótica en muchos de ellos.

⁷ Martín, C., López, F., Robles, R. *La colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura*, Parte I. Ed. De La Central. Madrid. 2011. p. 151

⁸ Exposición y venta de obras de arte. *AIAPÉ*. No. 21. Noviembre 1938 p. 16

⁹ En 1938 se convocó al Segundo Nacional de Artes Plásticas convocado por el Ministerio de Instrucción Pública, el primero había sido el año anterior y no menos polémico.

¹⁰ Fuera del Salón oficial. Una obra de la pintora María Rosa de Ferrari. *AIAPÉ*. No. 19-20. Setiembre-octubre 1938. p. 3

¹¹ Reproducción de una obra. *AIAPÉ*. No. 21. Noviembre 1938 p. 16

¹² La conocida historiadora española, plantea la progresiva desactivación de la carga simbólica que tiene la obra, al devenir icono cultural de España para una generación de intelectuales en los años 60 y 70 del siglo XX y principal atracción “turística” del Centro de Arte Reina Sofía en las últimas décadas. Ver Estrella del Diego. *Explorando España, exportando ‘España’: el Guernica como icono cultural y la formación de ‘lo español’*. En Giunta, A. (ed.) *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa*,

Estados Unidos y América Latina. Ed, Biblos/Artes y medios. Buenos Aires 2009.

¹³ Masoliver, Juan Ramón. España. *Delegación organizada pela ‘Bienal Hispanoamericana de arte’ de Madri*. en *Il Bional do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo*. Ediciones Americanas de Arte e Arquitectura, San Pablo 1953 p.133

¹⁴ Alambert, Francisco- *El Goya vengador en el Tercer Mundo: Picasso y el Guernica en Brasil*. En Giunta, A. (ed.) *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*. Ed. Biblos/Artes y medios. Buenos Aires 2009.

¹⁵ Alambert, F. Canhete, P. *Bienais de Sao Paulo da era do Museu à era dos curadores*. Boitempo. San Pablo. 2004.

¹⁶ En el envío uruguayo había entre otros muchos pintores uruguayos, dos obras de María Freire y dos de José Pedro Costigliolo.

¹⁷ Entrevista realizada por la autora de la nota a María Freire el 19 de agosto de 1999. La historia fue confirmada por Martín Castillo, hijo de Jorge en conversación telefónica el 27 de abril de 2017.

¹⁸ Giunta, A. *El Guernica y el extraño poder de las imágenes*. Giunta, A. (ed.) *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*. Ed. Biblos/Artes y medios. Buenos Aires 2009. En p. 19

CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria

ALEJANDRO **PALOMEQUE**

“Las **herramientas** de mi **aldea**”

Si se pudiera establecer espacios caprichosos y estancos entre aquellas disciplinas que comparten el indefinido espacio de “la representación visual”, bien se podría decir que Alejandro Palomeque (Montevideo, 1959) es un diseñador que hace arte, al tiempo que es un artista que hace diseño. Su primer acercamiento con el mundo de la creación plástica (más precisamente, con el dibujo publicitario) fue en la Escuela Pedro Figari, en 1976. Estudió serigrafía con Carlos Perelló y participó de numerosas exposiciones colectivas en Uruguay y en el exterior, así como en las ediciones 2015 y 2016 de ArteBA. Su obra está presente en colecciones privadas y públicas de Uruguay, Argentina (Museo Nacional de Salta), Costa Rica y Chile.



El autor en su taller pintando su obra *Frida*. Fotografías de Rodrigo Arrillaga.

OSCAR **LARROCA**, GERARDO **MANTERO**

Comenzaste muy joven con el diseño, la gráfica, la ilustración...

Sí. En aquellos tiempos, para trabajar en una agencia de publicidad tenías que ser un faquir porque era todo a mano, no había *software*, se trabajaba en frío, acetato, era todo artesanal. Es impensable ahora. Yo estudié dibujo publicitario en la Figari, y como dije en otra oportunidad, salí de la Figari y no tenía trabajo porque... si querías comenzar como dibujante, como ilustrador, tenías que ser poco menos que sobrino del dueño de la agencia. Primero comenzabas a servir café, a hacer algún mandado y por ahí te iban dando oportunidades. Pero comencé a pintar en un taller de letras.

Es un oficio importante, pero ahora se perdió con el avance de la digitalización.

Viste que vas absorbiendo como una esponja. Apareció la aerografía y un día increíblemente pinté un cuadro entre un sábado y un domingo. Lo presenté a un salón municipal en Mar del Plata un lunes y entró. Es como que a partir de allí tomé confianza... No me recibí en ninguna academia, ni siquiera soy autodidacta porque he aprendido de otros.

Así que tu veta artística irrumpió en Argentina.

Sí, nunca había expuesto nada antes. Te estoy hablando del año 93.



Parte de una serie de dibujos con pluma sobre papel de la serie *Tardes de papeles rotos*, Medidas aproximadas: 20x15 cm, año 2011.

¿Y por qué Mar del Plata?

Se dieron varias cosas: me fui de vacaciones, me peleé con mi socio... Estuve como diez años hasta que (el ex presidente argentino) De la Rúa, me corrió. Me hice una casita muy linda en un lugar que se llama Bosque Peralta Ramos, un lugar muy precioso en Mar del Plata. Pero con el advenimiento de De la Rúa, no te podías comprar un ladrillo. Entonces malvendí la casa y me vine para acá en el 2001. Es como que yo no puedo dar nada por sentado en mi vida.

Y en el 2002 la economía explotó acá.

¡¡¡Claro!!! ¡¡Y después esto sigue!! (risas)

¿Cómo es el medio artístico allá?

Mirá, yo debo decir que si se trata de colegas argentinos a los cuales vos le decís que sos uruguayo, te adoran... Hay como

un mito y una relación no correspondida. Me acuerdo cuando iba al (baile) Urupan de Pando y los canarios nos querían cagar a trompadas porque éramos de Montevideo. Es algo parecido a eso. De cualquier manera, cuando me volví, me fue bárbaro. Con un pequeño capital me armé un tallerito, hice varios trabajos de cartelería. Até la vaquita. Hice cartelería de la más básica: marquesinas, carteles, exhibidores, stands. Pero fue también lo primero que mató la crisis del 2002... porque, si vamos al caso, la publicidad que yo hago es suntuaria. Si quieren escribir un 6, lo escriben con tiza. Así que tuve que recomenzar. Me fui a Salinas y bajé todos mis costos. En el último año de la presidencia de Jorge Batlle comenzó a mejorar la economía. Me empezó a llegar más trabajo. Enfrente de dónde alquilaba había un terrenito, me lo compré y me hice una casa. De nuevo.

Así que vas dejando casas en cada lugar donde echaste raíces por un tiempo. (risas)

Con mi mujer, bueno, nos separamos, yo le dejé la casa y me fui a dormir al living de mi vieja por varios meses.

Tu experiencia en Costa Rica como artista también fue significativa...

Cuando vivía en mar del Plata participé en una muestra colectiva a partir de la cual me invitaron a exponer en Costa Rica. Luego me salió otra muestra para la Alianza Francesa. Estuve allá como tres meses y medio. Un país del cual, cuando te vas, se te caen los lagrimones. Bellísimo. Antes de llegar decía: "Ah, ¡qué bien, un país bananero!". ¿Bananero? Nosotros somos bananeros. Tienen una estructura cultural sorprendente.

Tienen una tradición en el teatro muy grande. Fue, de paso, el lugar por donde desfilaron muchos artistas uruguayos exiliados.

Atahualpa del Cioppo es como Bertolt Brecht para ellos. Héctor Manuel Vidal estuvo muchos años. Pepe Vázquez... A nivel político, la contribución económica para los partidos políticos es muy frugal y cristalina. Y exploran la naturaleza de otra manera. No hay edificios sobre la playa: solo árboles, playa..., es una belleza aquello.

Eso es un signo cultural.

Sí, la verdad que sí. Y muchas obras que pinto tienen que ver con la naturaleza. Esta obra, por ejemplo, tiene que ver con Aratirí. El 611 no es caprichoso: es el número en la quiniela del dinero. Que quiere decir muchas cosas. Quiere decir que la minería es una lotería acá también. Como un tema evolución/ involución. Y ahí tenés una paloma normal abajo de Darwin. Y fijate que también hay algo de humor. A mí me gusta el humor...

Además, veo que cultivás una estética que tiene mucho que ver con el laburo (paralelo) que hacés: el estencil.

Hay una mezcla de estilos. Una cosa que a mí me cambió mucho toda la cabeza, fue haberme encontrado con el arte de otras culturas anteriores a la nuestra, la cultura prehispánica. Hubo un tiempo en que este puntillismo (que también hoy uso) lo usaba más. Pero es como andar muy al borde de un abismo, porque es demasiado "estético".

¿Te gusta mucho trabajar con la simetría?

Sí. Esos cuadros salieron de este simétrico.

Porque acá está la libélula, la abeja, la mosca, la paloma. Por eso la muestra aquella titulada “611”, un cuadro emblemático. Todos los demás salieron de allí, como que estaban velados, y acá...

...Los desarmaste.

Exacto. Algunas personas dirán que estoy mal de la cabeza, porque cuando un cuadro me queda bien y está terminado, yo lo voy tiñendo, le voy dando tinta, le voy encontrando ese color.... Es el viejo tema de cuándo es el final de una obra. Es un lío.

Incluso, a algunos les dan ganas de retomar obras que tienen muchos años...

O cagás un trabajo por no haberlo abandonado antes. Es difícil hallar el punto exacto.

Tan difícil como explicar la obra propia.

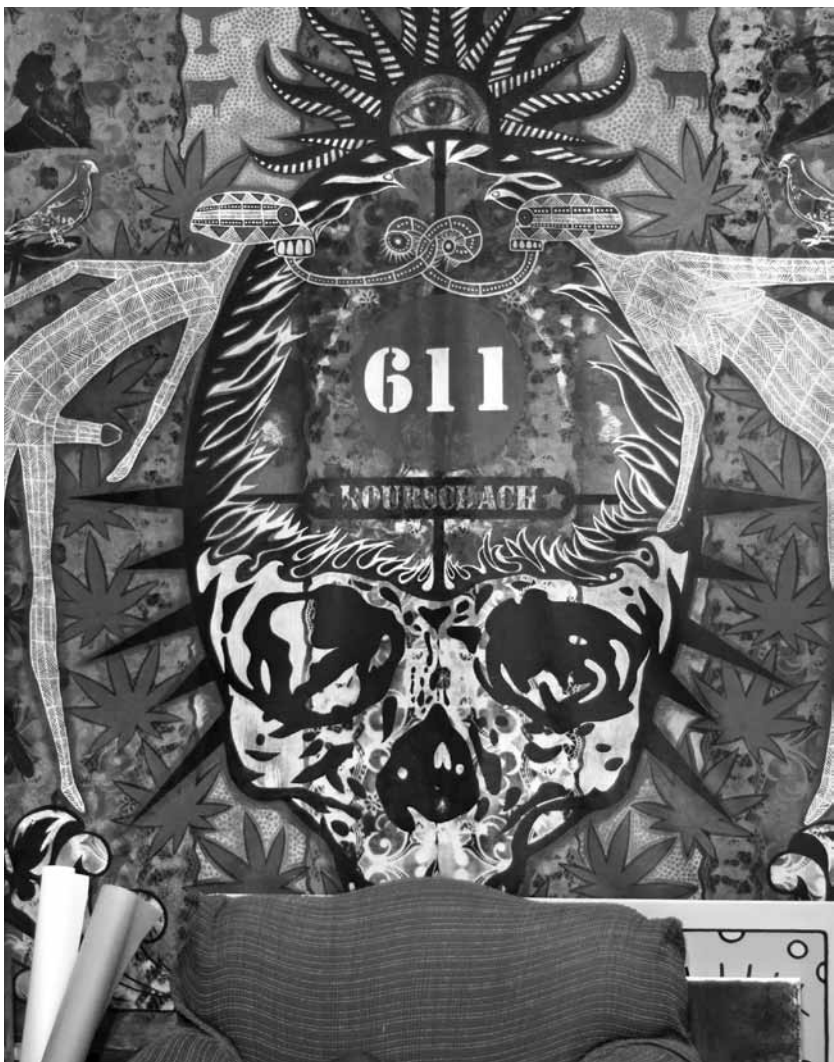
Sí. Me pone en un aprieto la gente que te dice que les expliques. Yo no creo en las “explicaciones”. Por eso cada vez creo menos en los curadores; porque explican cosas que no tienen nada que ver con la obra. A muchos los respeto, porque hay curadores de la puta madre...

Bueno, ese es todo un tema de cómo se maneja el arte contemporáneo.

Ahora: hay cada sanata también....

En breve se va a inaugurar el Instituto Nacional de Artes Visuales, y uno de sus cometidos, precisamente, será el de formar críticos, curadores...

Yo no tengo por qué tener nada en contra de los curadores, pero que no me mientan más. Yo te respeto si estoy haciendo una obra y vos sos mi curador, venís, te tomás unos mates, charlamos, ves cómo se está desarrollado la obra, y la semana próxima volvés. Para muchos artistas envalentonados con la prédica de algunos curadores, aquellos que respetamos la técnica (que dibujamos, dudamos, planteamos la obra



611. Pintura sobre tela. 2014.

de cierta manera), somos unos pobrecitos que hacemos “cumbia villera” mientras que ellos son “Charly García”.

¿Te molesta que te ubiquen de pronto en alguna categoría como arte pop?

No me molesta.

Te lo pregunto porque más allá de los elementos que tienen que ver con la cultura de masas (el comic, el grafiti) tu

obra proviene de una tradición pictórica, pero a su vez combinada con lo más actual, si cabe decirlo de ese modo. ¿Puede ser así?

Es un lenguaje que va desarrollado uno, al final.

La huella de tu paso por la serigrafía (con Carlos Perelló, en 1980) se pueden rastrear en la obra actual.

A mí me ayudó mucho el *Decálogo del*

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

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

el monitor plástico
Arte contemporáneo en Uruguay
Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca
volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD
colección en venta en museos y librerías
patrocinado por Fundación Itaú



Vista del atelier. En la pared, *Aparato compartimentado*, bastidor entelado con forma de avión. Pintura sobre tela, 170 x 145cm. 2008.

perfecto cuentista, de Horacio Quiroga, y recuerdo de allí tres puntos fundamentales (no me acuerdo de todo el decálogo) que decía: "Cuando hagas tu obra no pienses en lo que van a decir los demás, ni tus amigos, nadie". "No copies, pero si lo hicieras no importa, y hacelo" (risas). Y después, que es una cosa que nos mantiene a raya con nosotros mismos, es "considerar a tu arte como una cima inaccesible; un lugar al que nunca vas a llegar". Entonces las palmadas en la espalda no te van a hacer daño porque vos sabés todo lo que te falta. ¿Verdad que sí?

"Le faltó" a Leonardo, seguramente.

Recuerdo una frase de un gran dibujante japonés (ahora no recuerdo el nombre)... Decía algo así: "Qué pena que me estoy por morir, porque recién ahora estaba aprendiendo a dibujar una mano". ¡Esa gente, eh! Acá hacemos dos muestras y nos pillamos. Andá a cagar, no seas malo.

¿Cómo fue tu ingreso al staff de artistas que patrocina Galería Sur?

Fue el destino también. Un sábado tenía que hacer un ploteado a Galería Roma en Arocena, Tenía todo preparado. Sobre las 9

de la mañana me llama la dueña y me dice: "Mirá Alejandro, es un día de mierda, venís la semana que bien, quedate tranquilo". El asunto es que me compré una costillita, un vino chileno y me dispuse a pintar. Abrí todo el ventanal del comercio. Tipo tres y media de la tarde baja una pareja de una camioneta, se ponen a mirar la vidriera y resultaron ser Martín Castillo y su señora. Me preguntan por ese cuadro y les respondo que no lo tenía a la venta porque era el cuadro emblemático de una muestra. Le mostré algunas telas, luego se presenta y me dice que era el dueño de la Galería Sur. "Te que-



LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones • arte contemporáneo
- pintura • escultura • arquitectura • moda • fotografía • diseño
- cerámica • ensayos sobre arte • revistas y publicaciones de arte
- arte para niños

Descuentos especiales

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



Abeja. Pintura sobre tela. 160x200 cm. 2016.

remos invitar para ir a ArteBa con nosotros este año, y te vamos a comprar tres obras..." ¡Si yo hubiera ido a colocar el ploteado no lo conocía! Es el destino, estaba para mí. Mi entrada anterior al "arte" también fue algo así. Después que salí de la crisis del 2002 fui haciendo una perspectiva para unos carteles y escucho en la radio el llamado para el Salón Nacional. Pensé: "Pero, pensar que expuse en Costa Rica, expuse en un salón en Argentina, ¿por qué no me puedo presentar, si yo soy un buen pintor (me dije a mí mismo)? Si entro, bárbaro, y si no entro..." Tenía tres obras que nunca habían sido expuestas, las presenté, me avisan que había quedado seleccionado y yo salté en una pata. Mi prioridad era que a mi nena que no le faltara nada, pero una noticia así (un triunfo personal) te vuelve el alma al cuerpo. Y cuando me comunican que me habían otorgado el cuarto premio, no lo podía creer. Era como mágico. Por otro lado, ¿cómo pueden hacer un Salón Nacional solamente con un premio de diez mil dólares?

Los premios nacionales de literatura son mucho más humildes.

Sí, ya sé que la cifra es "suntuaria" ... ¡si estamos todos muertos de hambre! ¡Pero no



El autor con La primavera de Joe. Pintura sobre tela. 160x200cm. 2016.



Benetton. Pintura sobre tela. 203x160cm. 1999.

seas malo! La fiesta de Cristina Kirchner que hizo ANCAP y que costó 360 mil dólares, y hacen un salón Nacional con menos de 100 mil, ¿qué es más importante?

Serán las prioridades.

Bueno, no... Esto es corrupción tras corrupción.

¿En qué estás ahora?

Trabajando para poder vivir, alternando mi obra con mi tarea diaria. Yo soy un pintor, y "lo que tiene que hacer un pintor es pintar". Si vamos al caso, y no es que me quiera comparar, García Márquez era un periodista. Toda esa verba le venía también de su oficio. En mi caso, mi obra es mi

vida. Oscar, a veces me preguntan: "Ché, ¿vos te fumás un porrito?" No, loco, mi droga es el arte...

Sos un antiguo.

No. Se piensan que los pintores andamos todos mugrientos, con overoles llenos de pintura... ¡qué sé yo! Yo me cuido, voy al

Más de 500 Artistas visuales socios de **AGADU** registran su arte y defienden los derechos sobre sus obras.

Sus creaciones se encuentran en la galería virtual

www.agaduartistasvisuales.org

gimnasio. Y a veces, en ese tiempo sin hacer nada, es cuando aparecen las mejores ideas.

El “pasatiempismo productivo”. ¿Estás preparando alguna muestra?

Sí. Y posiblemente se haga en el Cabildo. Se llamará *dresses* (vestidos). Trabajo sobre telas estampadas que voy interviniendo. Trabajo con la mentira y con la verdad, ¿por qué?; fijate: las medidas anatómicas 90-60-90 fueron un ícono de la belleza femenina, pero eso no existe: no hay mujer que pueda tener esas medidas, salvo que se hagan una lipo en determinados lugares. Acá (en esta parte de la obra) se ven los aviones, que son fecundadores, el huevo, los ovarios, el corazón, pero más allá de todo eso... el vestido es algo que convierte a una sirvienta en una princesa. La Cenicienta. Ninguna prenda que use el varón, nada se compara con el vestido de la mujer, con su femineidad.

Algunas artistas mujeres también utilizan el vestido para confeccionar un relato, pero desde una mirada crítica: la señorita obligada a llevar faldas, etc. Vos le das una mirada masculina.

Acá se ven los penes, machos que avasallan. Porque de pronto todo esto (el vestido) es todo un llamado para ellos. Luego, los números. Mucha gente me pregunta: “¿Y esos números, que significan?” Salen de la astrología, la quiniela. Son las herramientas de mi aldea, no las voy a buscar afuera. ☺



Bottleman. Pintura sobre tela. Obra ganadora del 4to premio en Salón Nacional María Freire “Incentivo a la producción artística”. 100x80cm. 2006.

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 Tomeo

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

**FACULTAD
DE LA CULTURA**

**CALIDAD
UNIVERSITARIA**



I pagliacci. Tonio-Solano Gorga, Nelsa. 1959, 35.5 x 45.5 cm.

Colección de **bocetos históricos** de ópera y ballet **del SODRE** (1949-1989)

Un trabajo **exitoso** a la espera de **continuidad**

Últimamente en Uruguay resuenan algunas nociones en torno al patrimonio artístico que aparentan ser abarcadoras, unánimes y consensuadas. Pero basta con hurgar en las acciones de algunas instituciones para darnos de frente con las contradicciones que subyacen a esas certezas. El escrito que sigue da cuenta de un proyecto de investigación, desarrollo y gestión de un acervo que aún sobrevive a este marco pleno de acciones y objeciones, de trabajos y de apariencias.

ADRIANA **SANTOS MELGAREJO**

Al comienzo

El Proyecto *Organización del Acervo Documental del SODRE y Acceso a la Información* comenzó en el año 2013, a partir de la iniciativa surgida desde la Asesoría Musicológica del Consejo Directivo del SODRE, que propuso recuperar parte del patrimonio documental que perteneció al que fuera el Museo del Instituto. El Consejo Directivo de la época, compuesto por Fernando Butazzoni, María Pollak y Alberto Scavarelli, advirtió la necesidad de salvaguardar un patrimonio en riesgo de pérdida. En junio de 2014 un equipo multidisciplinario, desde la archivología, la bibliotecología y la musicología, trabajó en el proyecto que fue posible gracias al apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) a través del *Programa de Apoyo a políticas culturales inclusivas y de comunicación científica* que ejecuta el Ministerio de Educación y Cultura. El acceso de la ciudadanía a espacios y servicios culturales de calidad era el objetivo central de este Programa, que promueve además

la salvaguardia del patrimonio nacional. Es en este sentido es que se identificó como oportuno y de gran trascendencia impulsar esta iniciativa que rescató un acervo de gran valor cultural y patrimonial perteneciente al ex Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) que no se encontraba disponible.

El proyecto, en su etapa inicial, consistió en la recuperación de los bocetos de vestuario y de escenografías de ópera y ballet del SODRE desde la década de 1940. El primer objetivo fue la creación de un espacio de referencia accesible al público que reuniera parte de los documentos producidos en el Instituto. Mediante este nuevo espacio de trabajo se pretendió hacer efectivo algunos de los principios fundamentales de la institución, la salvaguardia de la documentación contenida en diferentes soportes y el acceso por parte de los ciudadanos al patrimonio institucional. Se propuso que este nuevo espacio ofreciera un servicio de consulta para investigadores y público en general *in situ* y a través de la página web

del Instituto (compromiso del SODRE con AECID a través de un convenio firmado en 2014), además de implementar medidas que ofrecieran el libre acceso al material y la organización de este tipo de documentos en espacios acordes bajo el cuidado de técnicos profesionales especializados.

El boceto: documento y objeto artístico

La Real Academia Española (RAE 2014) consigna que la palabra boceto deriva de la italiana *bozzetto* y asimismo brinda dos acepciones: 1- "Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística." 2- "Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier obra." Los documentos implicados en este plan corresponden a la primera acepción. Son diseños realizados en el Instituto como trabajo previo a la puesta en acción de distintas obras escénicas. Estos documentos tienen un valor primario asociado a su objetivo original. Fueron creados con el fin de proyectar otros objetos artísticos: el vestuario y la escenografía de diversas puestas en escena de ópera y ballet.



Cuadros de una exposición. Gran puerta de Kiev. Campesina 1-Thompson de Borrás, Elizabeth. 1961, 25 x 35 cm..

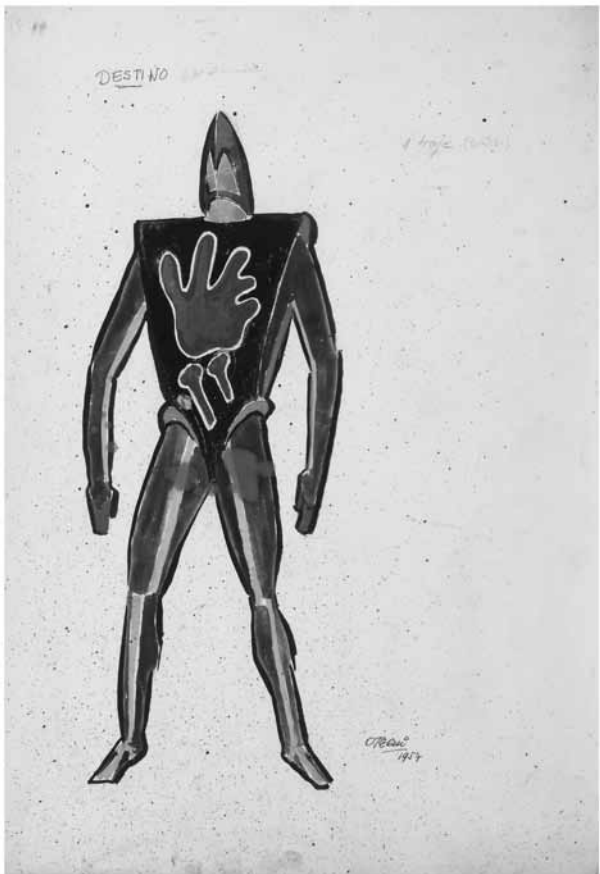
Luego perdieron esa funcionalidad para adquirir un valor que conlleva un potencial mayor que la razón estricta para la que fueron hechos. Al presente, los bocetos del SODRE tienen valor secundario visto que la información contenida en los documentos es independiente de su funcionalidad

original. Sin embargo, además de su valor informativo, se han convertido en objetos artísticos por sí mismos. Los documentos encontrados pertenecen a más de cuatro décadas desde 1940 y dan cuenta de los estilos de dibujo acordes a las distintas épocas y a los diferentes

diseñadores. Se registran más de veinte autores a lo largo de cuarenta años. Parte de la colección de documentos sobrevivió al incendio del Estudio Auditorio en 1971, hecho que aumenta su valor histórico. Se han consignado como autores de los bocetos de la colección los siguientes



El Martirio de San Sebastián. Personaje masculino-Thompson de Borrás, Elizabeth, 1953, 29 x 36 cm.



Quinta Sinfonía. Destino-Otegui, Alberto-1961, 35 x 50 cm.

artistas: Pedro Alonso, Max de Balzac, Miguel Battegazore, Ruggero Blasi, Carlos Carvalho, José Echave, Luis A. Fayol, Roger Fenonjois, Nelson Fuentes, Fernando García Esteban, Pablo Gianola Acosta y Lara, Adolfo Halty, Bengt Hellgren, Germán W. Infantozzi, Carlos Kur, Giorgio Lao, César Martínez Serra, Alberto Otegui, Florio Parpagnoli, Luis Patrone Pereira, Gianni Ratto, Nelsa Solano Gorga, Jorge Rego, Elizabeth Thompson, Ema Varzi, Teresa Vila y Guma Zorrilla.

Etapas
Los bocetos se encontraban en condiciones inadecuadas de almacenamiento y la posibilidad de pérdida era inminente. Los documentos fueron trasladados a un espacio especialmente acondicionado para realizar su limpieza, ordenamiento y catalogación. Al inicio del trabajo se contaba con escasa información relativa al tipo, al origen, al estado y a la cantidad de documentación. En una evaluación preliminar se observó que había indicaciones consignadas para

algunos conjuntos documentales, pero no eran suficientes para identificar cada uno de ellos. Esta acción tuvo como fin conocer el documento y su contenido informacional con el objetivo de realizar una primera clasificación. Asimismo, se constataron dos formas de clasificación del material: por obra y por autor de bocetos, lo que implicaba dispersión de la información. En primera instancia se llevó a cabo un diagnóstico que permitiera planificar las etapas del proyecto a partir de un plan de



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/asociacionimagnetica/>
Correo electrónico: asociacionimagnetica@gmail.com



Adriana Santos Melgarejo y Patricia Machín presentando el proyecto.
Auditorio Nacional SODRE, 26 de noviembre de 2014.



Folleto informativo sobre el proyecto, 2014.

trabajo, un cronograma de ejecución y un plan de difusión de los resultados. Luego de una estricta evaluación del material existente, se procedió a limpiar cada boceto y a restaurar aquellos que lo necesitaban. Algunos documentos, hechos con materiales sumamente delicados, por ejemplo, tiza sobre cartón, debieron ser tratados especialmente, además de la limpieza de rutina se les aplicó fijador para que el diseño no se perdiera. Fueron restaurados utilizando diferentes técnicas en función al daño sufrido. Por ejemplo, hubo bocetos que tenían los bordes desdentados, otros rasgados, desgarrados, mutilados, con presencia de polvo y/o de hongos. Otros bocetos contenían objetos metálicos que fueron retirados por ser elementos deteriorantes. Todos los documentos necesitaron ser intervenidos desde el punto de vista del análisis de la información, ya que se indagó sobre el autor que los creó, sobre la fecha de realización y sobre diversos datos asociados. No siempre el boceto ofrece esos datos por lo que hubo que cruzar la información con otros documentos, sobre todo los programas de mano, en los que se encontraron pistas para identificar las obras desconocidas o sin datos suficientes. Con el fin de recuperar la información y en base a dicha investigación es que se catalogaron la totalidad de bocetos encontrados. Paralelamente se diseñó una base de datos a partir del *software* libre PMB (PhpMyBibli) que funciona en plataforma *web* y que permite que los usuarios realicen

Obras y autores

Se registraron más de veinte firmas a lo largo de cuarenta años. Fueron seleccionados los siguientes autores entre artistas, docentes, e ilustradores: Pedro Alonso, Max de Balzac, Miguel Ángel Battagazore, Carlos Carvalho, Fernando García Esteban, Luis A. Fayol, Roger Fenonjois, Nelson Fuentes, Adolfo Halty, Bengt Hellgren, Germán W. Infantozzi, Carlos Kur, Giorgio Lao, César Martínez Serra, Alberto Otegui, Florio Parpagnoli, Gianni Ratto, Nelsa Solano Gorga, Elizabeth Thompson, Ema Varzi, y Teresa Vila. Para la exhibición de los originales, se adjuntó la mayor información que pudo ser recopilada en el marco de los objetivos planteados en este relato curatorial. Eso fue sido posible gracias al acceso a la base de datos generada y a la coordinación con el equipo de investigación que realizó la búsqueda de la información complementaria.

Selección

Algunos diseños fueron seleccionados por (1) la calidad del manabrante (gestualidad, claroscuro, cierto estilo manierista propio del diseño de modas, etc.), otros (2) por su “origina-

lidad” y otros (3) como necesario testimonio de un fragmento de la historia de nuestras artes escénicas (más las combinaciones surgidas entre las tres categorías). Cabe suponer que, en su totalidad, estos trabajos responden a las indicaciones de los autores responsables de las obras (directores o *régisseurs*). Sin embargo, al igual que en toda relación artística fundada entre un productor y un intérprete -sean estos ilustradores, vestuaristas o escenógrafos- siempre queda lugar para las sugerencias e intercambios. Es en ese espacio donde, precisamente, habita la síntesis entre la idea y el objeto. Respecto a las técnicas que fueron empleadas para estos diseños, la mayoría fue ejecutada con trazos continuos de tinta o *gouache*, permitiendo un resumen claro y un acabado rápido. La línea breve y carente de accesorios responde menos al plazo dado a los diseñadores que a la necesidad de contribuir con un resultado fácilmente comprensible (composición, volúmenes, colores), sobre todo para el siguiente eslabón en la cadena de producción: los vestuaristas. Esta dependencia de intermediación determina, finalmente, un estilo esquemático que pone de relieve la finalidad para la cual fueron pensados estos trabajos.

búsquedas en la colección a través de diferentes puntos de acceso. Simultáneamente se realizó la digitalización de los documentos. Se fotografiaron 1675 bocetos de vestuario y escenografía de ópera y ballet con el objetivo de transformar cada uno de ellos en un documento de formato digital. De esta forma se logra facilitar el acceso a los bocetos evitando la manipulación de los originales y por lo tanto minimizando su deterioro. Se elaboró el análisis de toda la información recabada y las recomendaciones respecto al resto del acervo cultural del SODRE. Tales lineamientos incluyen manuales de procedimiento y rutinas para la sistematización continua en futuras instancias. El desempeño de los profesionales obtuvo las felicitaciones de los funcionarios de AECID y del MEC destacando el cumplimiento de los plazos y de las formas en la totalidad del proyecto, y ofreciendo como resultado un trabajo modelo.

Finalmente

Se realizaron dos publicaciones con información acerca del proyecto y una muestra de algunas de las obras originales que estuvo desde junio a setiembre de 2015 en el Centro de Formación de la Cooperación Española en Uruguay. La muestra tomó como insumo la información recabada en el proyecto de rescate documental y sumó la recuperación de vestuarios tomando como base y referencia el proyecto primario. La segunda investigación se plasmó en dicha muestra, bajo la curaduría de Óscar Larroca. El objetivo primordial fue valorizar una colección de bocetos que debería irse incrementando con el paso del tiempo. En el catálogo de la muestra

se ofrecieron fotografías de algunos de los 1675 bocetos que forman la colección entera y que fueron sido seleccionados por sus particularidades estéticas, fotografías del montaje de la muestra y textos que reunieron diversos puntos de vista especializados en torno a la colección de documentos a través de la mirada de especialistas. A través de este trabajo se vislumbró el potencial de la investigación antecedente y al mismo tiempo se esbozaron las posibles líneas para posteriores investigaciones. Se buscó subrayar la necesidad de continuar con el proceso de restauración y organización de otros acervos, como el vestuario de las obras escénicas, los programas de mano y diversos documentos que conforman el patrimonio heterogéneo del SODRE. Todo este trabajo fue apoyado por

el MEC a través de la Oficina de Relaciones y Cooperación, por el Ministro de cultura del periodo, Ricardo Ehrlich, las autoridades y los funcionarios de AECID y la autoridad máxima de España en Uruguay, el Embajador Roberto Varela Fariña. Lamentablemente el Consejo Directivo actual del SODRE ha decidido no continuar con el proyecto. 

Integrantes del equipo de investigación del trabajo de rescate documental:
Dirección:
Lic. Adriana Santos Melgarejo, musicóloga.
Lic. Patricia Machín Faral, bibliotecóloga.
Lic. Matilde Ledesma Gutiérrez, bibliotecóloga.
Lic. Virginia Santos Olivera, archivóloga.
Rodolfo Fuentes, fotógrafo responsable de la digitalización de los bocetos.



Un ballo in maschera. Escenografía-Fuentes, Nelson-1961, 32 x 23 cm



Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura





Campesino y perro. Carbonilla. 1950.

Miguel Ángel Pareja: Ser, una forma “de ser”

En diciembre de 2016 el Centro Cultural Miguel Ángel Pareja presentó el libro *Escritos sobre arte y educación*, del artista pedrense homónimo (1908-1984). Se trata del testamento teórico de quien fuera docente y director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Un artista comprometido con la docencia; un maestro que realizó numerosos trabajos de sensibilización y difusión tratando de integrar el arte en su dimensión más humanista al sujeto social.

JUAN MASTROMATTEO

Si la obra de Pareja expresa cabalmente la conquista de sus objetivos estéticos, sus textos escritos dan cuenta del modo y manera en que se procesan, en la íntima necesidad del sueño y la contingente objetivación de la realidad. Una obra se construye a lo largo de toda una vida, a través de un proceso que supone trabajo y reflexión, acción y pensamiento, en una confrontación permanente, no exenta de dudas y contradicciones, una dura pelea entre el deseo y el objeto *“que se hará visible en el diálogo que, al hacer, ocurre, se muestra y se descubre, entre la materia, los colores y el tratamiento, mis gestos acaso.”*

El conocimiento de estos textos adquiere por lo tanto una significación de múltiple trascendencia. En primer lugar, son el testimonio de un creador. Un creador que nos deja el legado de una obra en la que podemos reconocernos y que nos permite comprender el legado histórico del que proviene.

En segundo lugar, nos ubica, con la claridad de su pensamiento, en los más variados temas que enfrentan al artista con el mundo que lo rodea. El vínculo de lo individual y lo social, lo personal y lo colectivo, los factores sociopolíticos y económicos que alientan o inhiben el desarrollo de las capacidades creadoras del hombre, las claves que entorpecen o estimulan el acto creador.

En tercer lugar, y fruto de la permanente reflexión sobre su actividad artística, su contribución al desarrollo de las potencialidades propias de cada individuo, a través de una pedagogía que pone en el centro de

la acción educativa al educando, su mundo interior y sus necesidades específicas e intransferibles. Sin este conocimiento la tarea del docente se vuelve inviable.

Consolida una teoría pedagógica y metodológica de avanzada, que hace del creador y lo creado, del artista y de su obra, la síntesis de un proceso en el que todas las potencialidades humanas encuentran su razón de ser en el desarrollo libre de la acción y el pensamiento.

Pareja lo dice de este modo:

“La dificultad no está en enseñar, sino en cómo hacerlo.”

“La sola actitud docente que admitimos y asumiremos, es la que conduce a reconocer en el estudiante sus derechos a ser respetado en sus inclinaciones y preferencias, poniendo nuestro conocimiento como un resultado al cual debe llegar por sí mismo como fruto de su experiencia, con toda la carga personal que lo hará vigente y válido, como auténtica revelación.”

“En arte el conocimiento no tiene validez, sino cuando está precedido y formulado por la propia experiencia.”

Pareja se proyecta en sus escritos con toda la fuerza de su temperamento y convicciones, deja en ellos su vida y su alma, con la generosidad que ilumina a los grandes maestros.

Y a través de ellos, va sembrando aquí y allá, con la amorosa actitud del campesino, al voleo, las semillas del conocimiento, para que cada uno recoja de ellas la siembra que lo represente. Se brinda generosamente y solo pide a cambio que cada uno se haga cargo del legado, poniendo todo de sí

mismo en la experiencia, como único modo posible de llegar al conocimiento.

Una visión humanista y revolucionaria

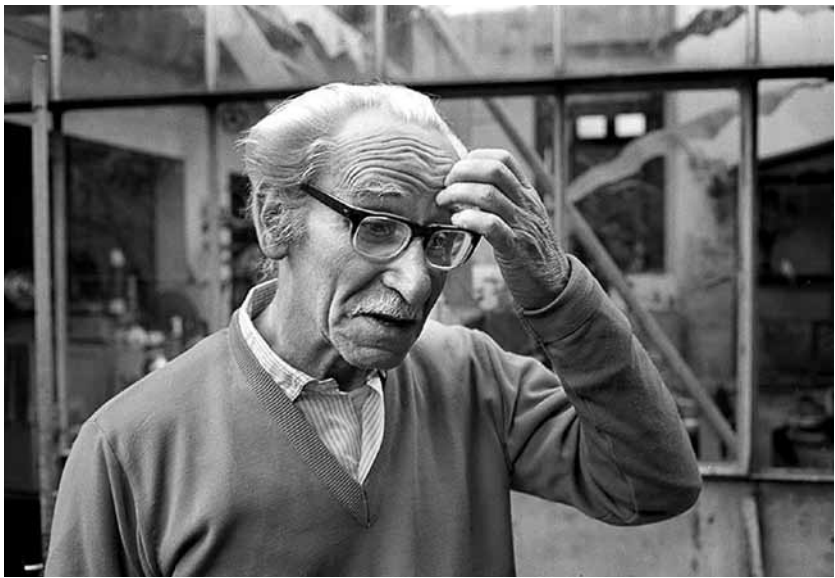
Pareja concibe la cultura en general, y la cultura artística en particular, como un compromiso del ser consigo mismo –*ser, un modo de ser*– esa posibilidad única de ser, como el modo más auténtico de confundirse con el ser colectivo.

Y es esa voluntad, llevada hasta los límites del acto creador, lo que hoy nos permite reconocerlo como Maestro, dado que, a través de su obra se ensancha nuestra visión del mundo, abriéndonos los caminos de la experimentación y alentándonos a recorrerlo con la pasión que nace del conocimiento de sí mismo, al abrigo de la libertad creadora.

Bastaría realizar un recorrido del panorama cultural, y del desarrollo de las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XX, para ver a modo de síntesis que las acciones y preocupaciones, la realidad y el pensamiento, se debatían alrededor de las categorías formales de la abstracción y del naturalismo.

Revolucionario, porque asume desde muy temprano los valores de la tradición que lo anteceden, conoce y es estimulado desde muy joven por maestros como Manuel Rosé, Germán Cabrera y Guillermo Laborde, de quien será alumno.

Revolucionario, en segundo lugar, porque comprende que el conocimiento acumulado cobra sentido y valor en la medida en que se vaya articulando con las nece-



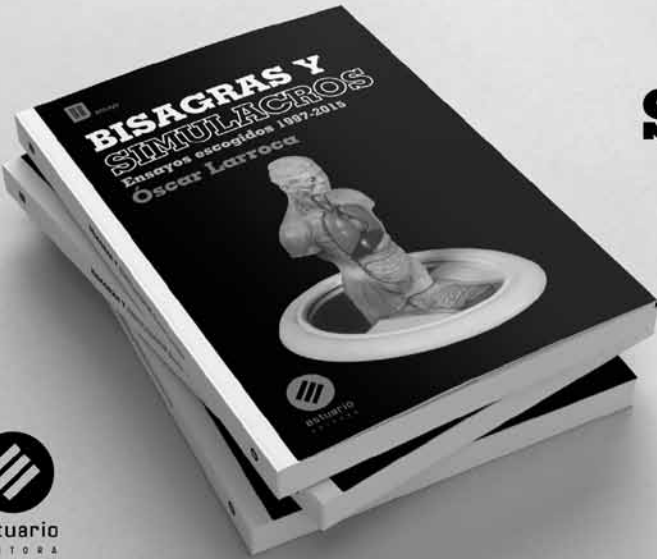
Miguel Ángel Pareja, Montevideo, 1976.
Foto: Panta Astiazarán.

sidades propias, y que a su vez éstas sean capaces de expresar un modo posible de entender el mundo que lo rodea. Y al fin, revolucionario, porque logra concretar todo lo anterior, en una obra plástica y teórica en la que, reconociendo el aporte de todo lo recibido, ella se levanta con toda la fuerza de una construcción autónoma, hija de un pensamiento original, que a fuerza de trabajo y pasión se proyecta, con el valor de la innovación auténtica y reveladora, en el panorama tan rico y variado de la cultura universal. En un artículo del semanario *Marcha*, del 20 de Julio de 1962, Fernando García Esteban escribió: "Destaco el énfasis americanista de

sus invenciones plásticas. No creo que él sea el resultado de una premeditación; resulta, simplemente. En realidad, la obra de Pareja no adviene como definición de presupuestos revolucionarios, de intenciones de originalidad. Pero es revolucionaria y original." Y si de todos sus escritos tuviéramos que elegir uno que, a modo de testamento lo representara, no dudáramos en transcribir el siguiente: "*Quisiera creer que se trata de mi color, en suma, de mi realidad, para la que me es fundamental ser libre, desoír todo lo sensato, todo lo correcto y admitido; decir mi verdad plástica, sentir mi sangre y mis nervios y mis huesos en cada obra, ser, una forma de ser."*

El legado histórico

El proceso artístico nacional está históricamente ligado a las transformaciones y hallazgos del arte europeo de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del siglo XX: Romanticismo, Impresionismo, Realismo, Cubismo, Surrealismo. En este periodo muchos de nuestros artistas laudaron las bases de su pensamiento y su acción, con dosis de influencias variables, a través de las cuales se filtran y organizan los aportes individuales, desde J. M. Blanes en adelante. Algunos de ellos más vinculados a corrientes de las viejas tradiciones académicas europeas, le dieron cuerpo histórico y



**BISAGRAS Y
SIMULACROS**

**Ensayos escogidos
1997 - 2015**

Óscar Larroca

**NOVEDAD EDITORIAL
DISPONIBLE EN LIBRERÍAS**



Sin título, S/d, 1981.

presencia física con su obra a las bases mismas de una realidad cultural nacional prácticamente inexistente antes de ellos. Entre otros, junto al ya referido J. M. Blanes, resaltamos las figuras de C. M. Herrera, C. F. Sáez y Manuel Rosé, por su condición de maestro de Pareja.

Si el siglo XX asombra por su proliferación y riqueza creadora de grupos y corrientes, se debe en parte al enorme esfuerzo, sensibilidad e inteligencia, de un conjunto de artistas que percibiendo que el sistema representativo imperante no satisfacía sus

necesidades expresivas, se atrevió a desafiarlo imponiendo un nuevo concepto, un nuevo sistema de percepción del espacio plástico que transformó de una vez y para siempre, la concepción espacial del arte. Casi quinientos años de cultura plástica, espacio cúbico, perspectiva y claroscuro, se habían instalado en la conciencia colectiva como el modo lógico y natural con el que se ordenaba la realidad, se pintaba como se miraba y se miraba de acuerdo a una concepción unívoca del espacio natural. Las transformaciones que devinieron hasta

el día de hoy son hijas de aquellos cambios que promovieron la abolición de un sistema proponiendo una nueva manera de entender el arte, su génesis, desarrollo y por ende su adecuación a las necesidades culturales, sociales y espirituales de un nuevo tiempo.

Pedagogía y pensamiento

La academia y las transformaciones culturales acontecidas desde el romanticismo y el realismo, el impresionismo y el expresionismo, el fauvismo y el cubismo, impactaron y provocaron a nuestros creadores, que, en

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**



Brecha



Sin título, S/d.



Sin título, S/d.

mayor o menor medida, transformaron esa influencia, adaptándola y enriqueciéndola con los atributos naturales de nuestra geografía e idiosincrasia. La academia estaba agotada, técnica y temáticamente. Sus mayores atributos no contemplaban las aspiraciones ni las necesidades de los nuevos tiempos. Las nuevas vanguardias, como siempre, pugnaban por expresar a su modo las urgencias de sus convicciones y pensamientos. En este sentido, la obra artística de Pareja, y especialmente su pensamiento pedagógico, se ilumina con la obra de algunos filósofos que marcan nuevos caminos en el ámbito educativo, y que históricamente conocemos con el nombre de nueva escuela, o escuela activa. Todos ellos, de un modo o de otro, contribuyeron a la formación intelectual y espiritual del artista. Ellos son entre otros: John Dewey, Maria Montessori, Ovide Decroly, Célestin Freinet, filósofos y pensadores de talla universal, escritores como José Ortega y Gasset, Henri Barbusse, Romain Rolland, y en nuestro medio figuras de la dimensión de José. E. Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Pedro Figari, y el maestro y pedagogo Sabas Olaizola, principal artífice de las que hasta hoy conocemos como escuelas experimentales, tributarias de la acción y las ideas que lideraron aquellos educadores y cuyo pensamiento, ya maduro, se difundió y conoció plenamente, en las postrimerías del siglo XX.



Sin título. Aguada y tinta. S/d.



Libro publicado en el año 2016 por la fundación Pareja dedicado al legado docente del maestro.

La lucidez del camino propio

Pareja amasa en su interior la complejidad de tanta información e influencia y elabora su peculiar visión pedagógica en relación al arte y su educación, tarea que involucra al hombre y al docente en ese límite impreciso donde conviven la responsabilidad y la libertad. El conjunto de ideas que conforman su pensamiento pedagógico espera una difusión que cada día se hace más imperiosa, y ello por una sencilla razón: constituye un cuerpo y un sistema de ideas, un universo pedagógico destinado a cubrir un vacío en nuestro sistema educativo.

Es por lo tanto necesario e imprescindible que su difusión y conocimiento se extienda en todos aquellos ámbitos donde la enseñanza del arte sea un imperativo social y ético de primera línea, porque involucra al hombre en toda su extensión imaginable.

Tan necesario es su divulgación como la discusión que de ella se derive.

Su pensamiento, debe ser difundido y discutido; ambas premisas son inseparables si queremos de manera íntegra y honrosa, respetar la letra y el espíritu que animan la dimensión y la nobleza de su enseñanza. 

TICIO **ESCOBAR**

Por un **pensamiento** de **prácticas liminares**

En el mes de marzo Montevideo recibió la grata y fermental visita del paraguayo Ticio Escobar. Pensador, curador, crítico de arte, actual director del Museo del Barro y ex secretario de cultura por el presidente Fernando Lugo. Invitado por **Proyecto CasaMario** (proyecto de gestión autónoma para el desarrollo de la producción e investigación colectiva en las prácticas artísticas y sociales), ubicada en la Ciudad Vieja de Montevideo, conformó un espacio excepcional para que la estadía de Escobar. El aporte del crítico paraguayo constó de tres instancias: un primer conversatorio a puertas cerradas con artistas, críticos, historiadores del arte, etc. en torno a la reflexión acerca de casos locales atravesados por la ética y la estética. Un segundo encuentro abierto al público con mucho interés y concurrencia presentando “Ética y estética. La fluctuación de las fronteras”. Finalizó con una exposición cuyo tópico central fue el proyecto del Museo del Barro y las reflexiones estéticas que éste posibilita, titulada “Contemporaneidad y diferencia”. Su presencia fue una rica posibilidad de encuentro y visibilización del estado del arte actual y de los territorios que quedan por transitar.

LOURDES **SILVA**, CECILIA **TELLO D’ELIA**

¿Cuáles son los vínculos entre cultura, ética y política, considerando su postura liminar en relación a la ética y a la estética?

Podría decirse que tanto la ética, la política y la estética ocupan posiciones de límite en el campo de la cultura. La cultura entendida en sentido amplio, como orden simbólico, trama de representaciones: como lugar del lenguaje, conjunto de normas y convenciones que ordenan lo social. La ética ocupa un puesto liminar en ese campo en cuanto considera la condición humana en términos de una responsabilidad que rebasa lo establecido; la estética se apuesta en el límite porque el arte intenta siempre romper el cerco de la representación; y lo político tiene una postura liminar, porque cuestiona el orden de las posiciones en la escena social. Entiendo lo político acá en el sentido en que lo usa Rancière, como gesto que recusa un modelo representacional excluyente. Al promover la emergencia de agentes invisibilizados por determinado régimen, el gesto político altera los lindes de ese régimen, trastoca el mapa del ejercicio del poder.

¿De qué manera las disciplinas asociadas a los campos del arte, la ética y la política pueden defender su autonomía? ¿De quién?

Debido a la vulnerabilidad de los límites, recién citada, las autonomías de tales campos son siempre relativas. La gran paradoja contemporánea está planteada por la tensión autonomía/he-teronomía que perturba ámbitos que la modernidad mantenía

apaciblemente separados. Tomemos el caso del arte; la contemporaneidad se propone suprimir los límites (las autonomías) de las distintas disciplinas, tendencias y colectividades creadoras. También busca levantar las separaciones dicotómicas derivadas de la metafísica: sujeto/objeto, arte/vida (¡una vez más!), materia/forma, forma/contenido, imagen/texto y, muy fundamentalmente para la estética, arte/no arte. Pero esas disyunciones binarias no pueden sin más ser olvidadas porque se basan en la plataforma escindida (por la metafísica) sobre la cual se ha estructurado el lenguaje. No podemos pensar fuera de un lenguaje que moldea los contenidos según sus categorías (como las categorías kantianas del pensamiento). Ahora bien, aunque no podamos pensar fuera de las dicotomías, sí podemos hacer vacilar los límites, ponerlos en contingencia, deconstruirlos. La imagen oscila entre lo que es y no es arte; por eso la obra siempre debe ser considerada en situación, como una obra de sitio y de tiempo específicos. No hay obra anterior al obrar, que ocurre siempre situado. Lo más interesante del arte contemporáneo acontece en los límites; en posiciones que promueven la sospecha del propio estatuto “artístico”. Por eso, es indispensable un grado mínimo de autonomía que asegure la especificidad del lugar de enunciación, del espacio propio de la obra. Kant propone la inquietante figurar del parergon: el marco de la obra, ¿forma o no parte de la misma? No, no forma porque la obra fue concebida de modo autónomo, sin pen-



El Museo del Barro está situado en las afueras de Asunción, capital de Paraguay. Oficialmente llamado Centro de Artes Visuales Museo del Barro fue fundado en 1979.



Ticio Escobar en CasaMario. Fotos de Irina Raffo.

sar en su moldura. Sí, forma parte de la obra porque interfiere en su presentación (no es lo mismo un marco dorado que uno verde) y define sus contornos. Derrida, amante de indecibles, toma la figura del parergon para aplicarlo no sólo al recuadro de la obra, sino a la serie de sus diferentes enmarcamientos: la pared, el espacio de la galería, la situación local, el mundo que la rodea. De este modo el parergon depende de situaciones. Una obra puede o no ser "artística" según su enmarcamiento parergonal, su contexto, su posición, su espacio y su tiempo propios. Es decir, según las condiciones de su puesta en mirada. La autonomía (deconstruida) debe ser defendida del avasallamiento de la razón instrumental que pretende estetizarlo todo en clave de mercado.

¿Cuáles son para usted los aportes del campo ético de las artes en las prácticas políticas actuales?

No creo que quepa hablar de un aporte ético-estético a las prácticas políticas. Creo que si comprendemos lo ético, lo estético y lo político, en sus especificidades, pero también en sus expansiones y desbordes, puede resultar conveniente entenderlos transversalmente, como líneas que cruzan campos diversos y producen encuentros, colisiones e interferencias. Lo transversal, en sentido deleuziano, va enganchando puntos de distintas series a través de sus diferencias. Estos vínculos son contingentes; producen reticulados, constelaciones fugaces, diagramas o puras intersecciones: ligazones ad hoc, fricciones que despiden chispas, pero también nudos, redes firmes, aunque nunca definitivas. Tanto lo ético y lo estético como lo político buscan abrirse

al mundo para producir acciones sobre él; asumen un compromiso ante la promesa de algo por venir. Sus cruces son inevitables.

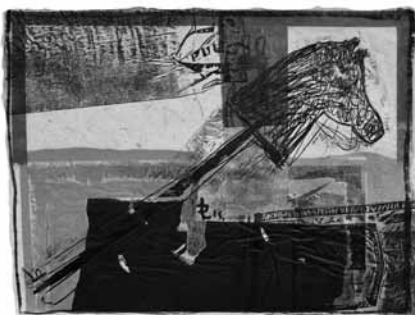
En contextos donde el mercado del arte no es tan fuerte ¿las lógicas del mismo atraviesan las producciones de estos contextos?

La producción de obra siempre trata de sortear la lógica del mercado. Hablo del mercado en general, como sistema de sentido basado en el cálculo rentable. La obra crítica es aquella que consigue atravesar con "líneas de fuga" el conciliado territorio de ese sistema.

En sus textos aparece la potencia del arte en la mirada ¿cuál es el lugar de los públicos de arte en este mundo contemporáneo?

La obra ocurre ante la mirada. A diferencia de la visión, la mirada está cruzada, desplazada por el deseo; eso le permite buscar lo que está ausente, lo que no aparece, lo que está, quizá, en otro lado o, tal vez, en ninguno. Esa pulsión la empuja a buscar más allá del ámbito de la representación y le otorga un compromiso ético y un filo político.

En relación a la segunda parte de la pregunta, el lugar de los públicos también se encuentra en gran parte delineado por la lógica de la mercancía. Por eso, ante el concepto de público como conjunto de audiencias del espectáculo y el entretenimiento, definido en cifra de consumo y targets; se afirma la figura del público activo y crítico, capaz de participar en la recepción de la obra y aceptar los desafíos que ésta plantea.



LACY DUARTE

Galería de Arte Marquería Fina Arte Contemporáneo



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





Fotografías de Irina Raffo.

¿A qué se refiere cuando afirma que imagen y concepto nunca pueden estar separados?

No creo que no puedan estar separados, pero sí que ambos están siempre presentes en la configuración de una obra. Simplificando, el arte opera tanto mediante un

momento sensible como uno ideativo. Esa coexistencia provoca tensiones entre ambos términos e impulsa escaramuzas productivas. Hegel pensaba que, basada en apariencias y simulacros, en sombras y equívocos, la imagen sensible constituye un estorbo en el recto camino del concepto. Pero asumía que, aunque distorsiona las cosas, el quehacer de la apariencia es inevitable: ella configura el modo de manifestación de lo esencial. En cierto sentido, siempre para Hegel, la muerte del arte significaría la posibilidad de que el concepto adquiriese una potencia tal que lo eximiese del riesgoso desvío de la imagen. Ese vaticinio estuvo cerca de cumplirse: el arte conceptual tardomoderno casi convirtió el arte en pura idea, proyecto o propuesta. Pero sin el trabajo de la mirada, sin el juego de la apariencia, el arte no sería tal sino puro discurso, texto o pensamiento.

Por un lado, ha habido una intensificación de la autonomía del arte y a su vez una mayor apertura de museos de arte y públicos interesados en él, ¿cómo ve este fenómeno?

No creo que haya habido una intensificación de la autonomía del arte, más bien ocurre su desborde y, aun, la confusión de sus formas con las extra-estéticas. La autonomía mantiene territorios provisionales y fronteras lábiles, vulnerables siempre. La apertura de los museos obedece tanto a propuestas de democratización impulsada por políticas públicas (sean o no estatales) como a la masificación de las audiencias impulsada por la sociedad del espectáculo y las industrias del entretenimiento. Se trata de que el museo escape del dilema de devenir mausoleo, en un extremo, o shopping center, en otro.

¿La noción de simulacro en nuestros tiempos conlleva una carga negativa? ¿o

existe algún modo de generar resistencia dentro de él?

La cuestión depende según se considere lo simulacral como fantasma de la mercancía, sin compromiso con lo real, o bien, como usa este término Deleuze, como máscara que permite multiplicar los sentidos y desbordar el encuadre de la representación. En este caso, el simulacro se vincula con la figura del devenir, reproductor de diferencias, opuesto al modelo unitario de Verdad, Identidad o Sentido; es decir tiene un sentido crítico, genera resistencia política. El simulacro permitiría, así, asumir el imperativo ético-político del arte: cruzar el límite de la representación.

En cuanto al Museo del Barro dirigido por usted ¿qué lugar ocupa la institución museal en relación a expresiones estéticas diferentes al canon artístico occidental?

El Museo del Barro trabaja la equivalencia de formas artísticas diferentes, asuman críticamente el canon occidental, lo desconozcan o lo impugnen. Mediante el enfoque de diversidad, busca generar sinergias entre producciones de filiación ilustrada o vanguardista, y obras correspondientes al arte indígena y popular.

En su estadía en Montevideo ¿qué ideas se lleva del panorama cultural local?

Sigo con interés la producción del arte y el pensamiento del Uruguay desde hace décadas. Me parece simultáneamente reflexivo y vital, riguroso y jugado; opuesto al clisé que impulsa a prejuzgar la cultura de este país como cautelosamente moderada. Siempre incluyo artistas uruguayos en las bienales en las que tengo injerencia curatorial, y siempre leo y escucho con atención a los pensadores del Uruguay, de quienes aprendo de manera constante. La impresión que llevo de esta visita no hace más que corroborar esta opinión mía. ☺

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

cultura



la Biennale di Venezia

57. Esposizione
Internazionale
d'Arte

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



Centro de capacitación en Gestión Cultural **Agendá tu futuro**

Diploma en Gestión Cultural

De abril a diciembre:

lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Contabilidad y finanzas
- Comunicación y marketing cultural
- Taller de proyectos
- Legislación cultural
- Negociación y recaudación de fondos

Curso de Gestión de la Producción Artística

De agosto a noviembre:

martes y jueves de 18 a 20 hs.

- Introducción a la producción artística
- Producción artes escénicas
- Producción artes visuales
- Producción editorial
- Taller de montaje

Curso de Periodismo Cultural

De agosto a diciembre:

martes y jueves de 18 a 20 hs.

Un acercamiento a la tarea básica del periodista:

comunicados de prensa, elaboración de informes, comentario crítico y entrevistas.

El curso incluye herramientas para desempeñarse en medios tradicionales y digitales, además de fundamentos para la buena práctica periodística:

redacción de notas, entrevistas, críticas y columnas de opinión, entre otros temas.