



**Nená Badaró /
Añón: Un diseñador en su tiempo /
Entrevista a Eloísa Ibarra /
“Comicatoras” de Jaime Clara /
La Reforma Luterana /
Alegoría de la R.O.U./**

URUGUAY / AÑO 9 / N°. 43, AGOSTO 2017
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA





Festival de Fotografía
MONTEVIDEO-URUGUAY

VIVENCIA
2016-2017

A partir de setiembre

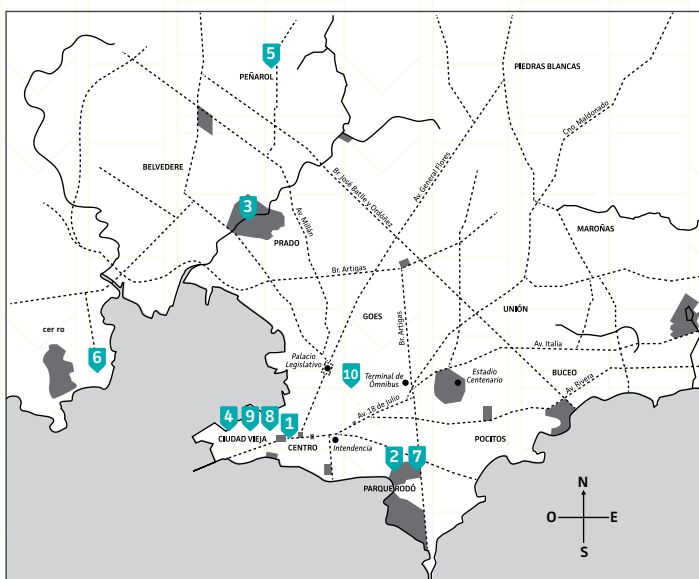
MUFF es el Festival Internacional de Fotografía organizado por el CdF que se desarrolla cada 3 años. En este 2017 culmina su primera edición con el tema de Vivencia. El proceso de creación comenzó en mayo de 2016 y en el próximo mes de setiembre comenzarán a verse los resultados, finalizando en febrero.

El Festival está organizado en 4 plataformas de trabajo que corren en paralelo, que se complementan y coordinan desde un punto de vista pedagógico.

Las plataformas son: **Caminos Conjuntos, Barrios, Mirada Interna y Vivencial**. Cada una de ellas culmina en varias exposiciones en distintos espacios de la ciudad.

EXPOSICIONES

- 1 Sede del CdF
- 2 Fotogalería Parque Rodó
- 3 Fotogalería Prado
- 4 Fotogalería Ciudad Vieja
- 5 Fotogalería Peñarol
- 6 Fotogalería Cerro (Florencio Sánchez)
- 7 MNAV
Museo Nacional de Artes Visuales
- 8 CCE
Centro Cultural de España
- 9 MAPI
Museo de Arte Precolombino e Indígena
- 10 EAC
Espacio de Arte Contemporáneo



Seguí lo que sucederá
en MUFF acá:

www.muff.uy

Facebook: [CdF] Centro de Fotografía de Montevideo

Twitter: @CdF_IM

Instagram: @CdFMontevideo

cdf.montevideo.gub.uy

- 2 Nená Badaró
- 8 Añón: Un diseñador en su tiempo
- 15 Entrevista a Eloísa Ibarra
- 21 “Comicaturas” de Jaime Clara
- 24 La Reforma Luterana
- 29 Alegoría de la R.O.U.

Uruguay / Año 9 / N° 43
agosto 2017

Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



STAFF / Colaboran en este número

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

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

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.

Néstor Morente y Martín, natural de la ciudad de Segorbe (Castellón), es Doctor en Historia del Arte por la Universitat de València. Junto a la Licenciatura en Historia del Arte por la misma entidad, realizó el Máster interuniversitario UV-Universitat Jaume I de Castelló en Historia del Arte y Cultura Visual. Con su Tesis Doctoral ha puesto en valor el repertorio alegórico republicano, así como la recuperación de la Memoria Histórica de Vicente Alfaro, alcalde de València en 1932 y fundador de Esquerra Valenciana. Su especialidad se centra principalmente en el estudio del Art Déco durante el periodo de la II República Española, así como el análisis histórico-artístico de la alegoría de la República en Europa y América.

FE DE ERRATAS: En nuestro número anterior se deslizó un error en la portada, relativo a la numeración de esta publicación. Debió decir: AÑO 9, No. 42, FEBRERO 2017.

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.

“NENÁ” BADARÓ

El cuidado por el otro

Paulo Freire definía la educación como: “praxis, reflexión y acción sobre el mundo para transformarlo”. En su larga trayectoria, Mirta Nadal de Badaró (“Nená” Badaró, Montevideo, 1927) fue impulsora de ámbitos que propiciaron la creatividad y desde donde se escudriñó la realidad a partir de la interacción con otras disciplinas (música, teatro, antropología, semiótica). A quienes transitaban por ellos, sin importar la franja etaria a la que pertenecieran (desde la infancia hasta la tercera edad) se les brindó las herramientas para expresarse sin ningún tipo de condicionamientos y aventurarse en la incesante búsqueda de lo esencial.

La docencia, para quien la practica desde la vocación y el compromiso, es siempre un acto de gran generosidad. Todos los testimonios de quienes pasaron por los talleres de “Nená” destacan –además de su idoneidad profesional– la capacidad de escucha, un especial cuidado por el otro, y la atenta manera de acompañar los diversos procesos creativos. Alumnos, colaboradores y colegas atribuyen al cultivo de estas cualidades docentes el logro de resultados para ellos inesperados. Es por eso que mantienen un recuerdo imborrable de su legado.

Nuestro país olvida fácilmente a sus artistas. Cierta necesidad sistémica por la novedad, sumada a esa cercanía que no deja ver en perspectiva la labor del otro, hace difícil los reconocimientos. Esto sucede en mayor medida si el valor evidente de una obra se da en vida de su autor. Por tal motivo resulta reconfortante asistir a la muestra que se inauguró el pasado mes de mayo en el Museo Blanes –“Nená” Badaró: Puntadas de luz”– que, además de ser un homenaje a su trayectoria, nos permitió aquilatar su obra artística y, en especial, sus tapices realizados a partir de la invención de una técnica –el pirograbado en sustitución de la aguja y el hilo– mediante la cual Nená logra composiciones a la vez contundentes y sutiles.

GERARDO MANTERO

En 1951 ingresás a la Escuela de Bellas Artes. Fueron tus compañeros de cursos Octavio Podestá y Rodríguez Castro, entre otros. ¿Cómo dirías que fue tu formación y qué hizo que te orientaras hacia las artes visuales?

El porqué de mi decisión no lo sé. Sí sé que fue como un Grito de Ipiranga, porque a esa edad, tenía alrededor de 21 años, como todas las niñas de la época yo estaba destinada a seguir el camino que los padres de entonces nos trazaban: “Casate, tené hijos...”, etcétera. Un día dije: “No; me encanta la idea, pero vamos a ver... primero, quiero otra cosa”. Entonces mi cuñada me apuntó en Bellas Artes. Ahí fue que me encontré ¿cómo te voy a decir? –...con la luz.

Mis compañeros de salón eran Berta Burghi, René Blanchen –ya fallecidos–, Rodríguez Castro (“Rudi”) ... Luego de esta etapa nosotros mantuvimos la amistad; todos se fueron casando, pero igualmente seguimos juntando esa barra de cinco o seis. ¡Fuimos tan amigos! Para mí ése fue el gran impacto. No era solo ir a Bellas Artes a pintar, era lo maravilloso del grupo humano que conformamos.

Y la vocación docente, ¿cuándo empezó?

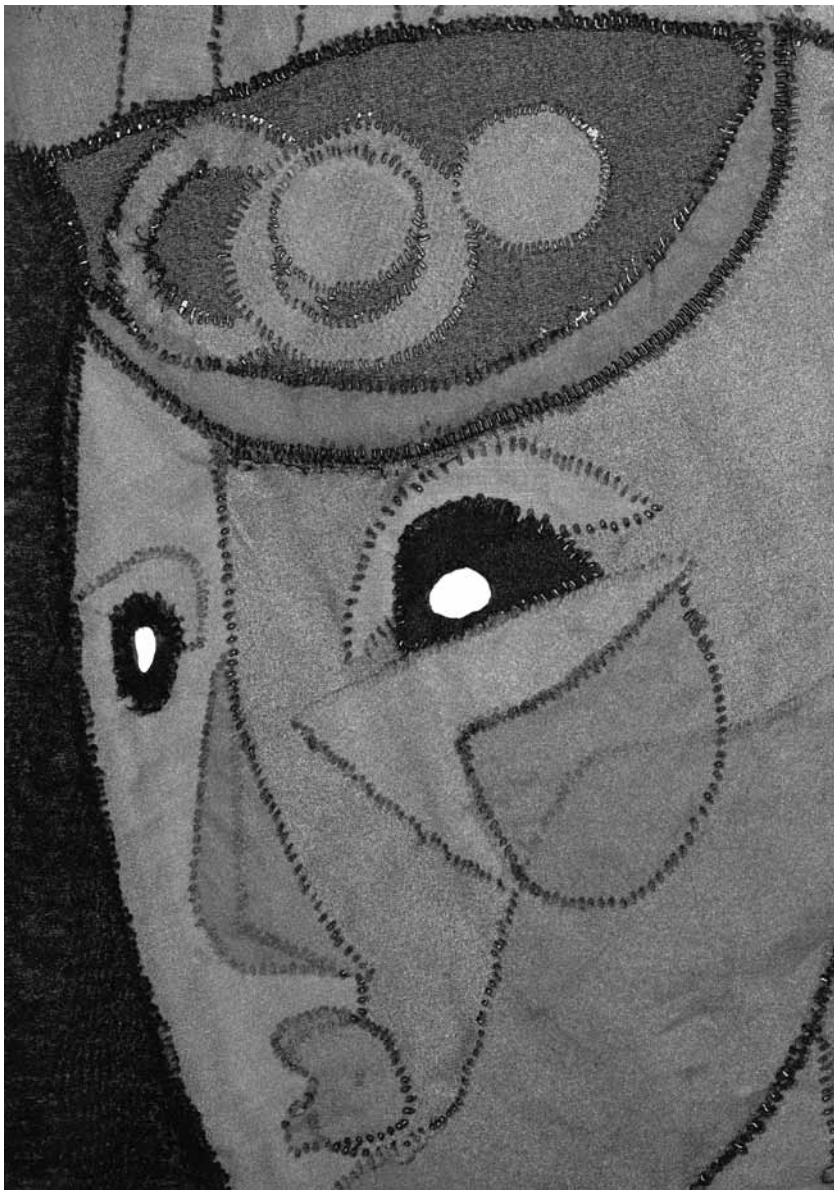
Creo que la tuve siempre, porque yo era chica y siempre andaba buscando nenes chiquitos, ya sea entre los parientes o de Malvín, porque cuando llegaba la época de

verano y la playa se llenaba de chiquilinda... ¡a mí eso me encanta!

Malvín era casi un balneario en esa época, ¿verdad?

Absolutamente. Yo, además, tengo historias conectadas al barrio y sus niños muy anteriores a todo esto que te cuento, porque mi abuelo –que era pintor también– había descubierto Malvín y se venía con mi abuela y los tres hijos mayores –entre ellos mi padre– a pasar todo el verano. Terminaba la escuela y ¡todos a Malvín! Luego mi padre, cuando se casó, dijo “vamos a ir, aunque sea los fines de semana, a Malvín”. Con mi madre hicieron un ranchito, pero en determinado momento mi hermano, que ya

Tapiz, 1973 (detalle)
Collage y calado de telas sintéticas, pirograbado
110 x 59 cm
Colección privada



había nacido, empezó con bronquitis y el médico le dijo: "Ustedes tienen que irse a vivir al mejor lugar de Montevideo, que es la playa Malvín". Incluso allí había sanatorios. Fue entonces que nos instalamos en forma permanente en el barrio. Mi vida fue como muy agreste, te diría; pero siempre hubo como una cosa muy de cercanía de los chiquilines, todos éramos amigos, era una barra que andaba por todos lados.

Además, esas eran épocas muy fermentales en cuanto al arte; época de teóricos y corrientes: Herbert Read, la Bauhaus y su "Arte y artesanía, una nueva unidad" ...

Sí, claro está, y además había un cambio de mentalidad... Lo que recibimos en Bellas Artes fue para mí estupendo. ¿Qué es el anarquismo? El vivir como te proponían Ruben Prieto y todos los muchachos que luego hicieron la Comunidad del Sur (1), a

la que en esos momentos yo me quería ir a vivir...

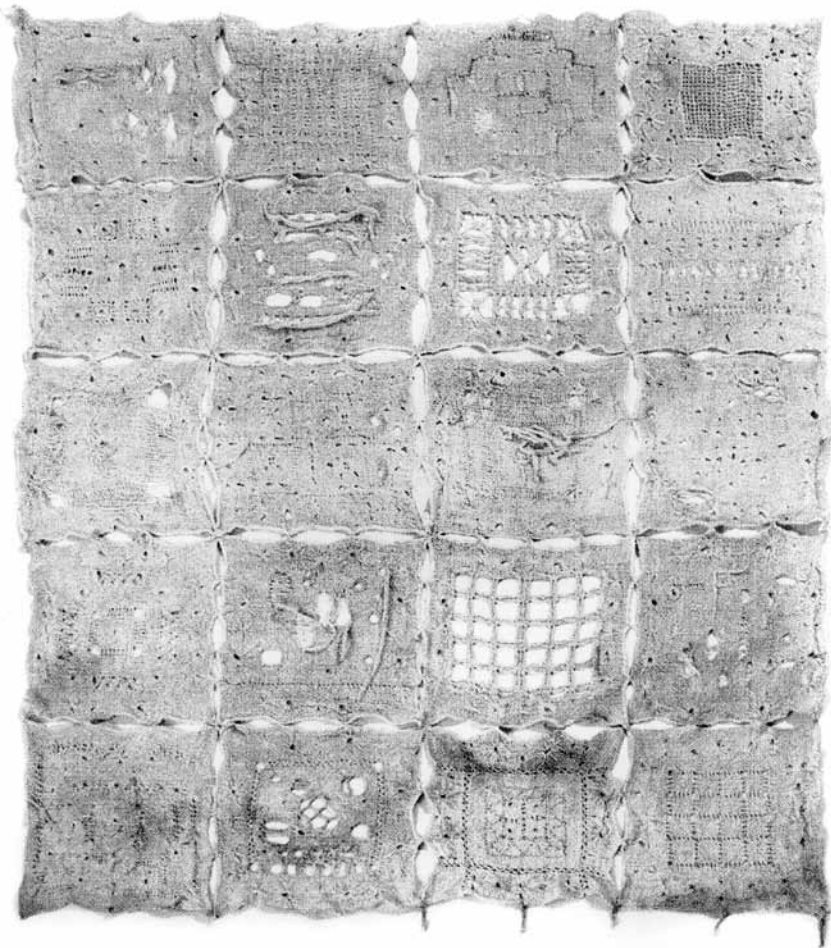
En 1963 abris el taller de expresión plástica en tu casa.

Sí, porque pasó lo siguiente... Yo me casé en el '55 y en seguida tuve los hijos. La generación de los niños vivía en la calle: en bicicleta, patinando, jugando a la pelota... todo el tiempo... No lograbas que los chiquilines entraran a casa, y un día se me ocurrió proponerles: "Vengan, vengan, vamos a poner papeles y...". Yo me quedé muerta, porque no se querían ir ni ese día ni los siguientes y me pregunté "¿qué está pasando acá?".

Empezó como un taller para niños, pero después diste clases para adultos.

Sí; fue pasando el tiempo... entonces me encuentro con una persona divina, una

amiga sensacional, Carmen Martín de Caprio, que ya había estado dos años en París por una beca del esposo. Ella era maestra y entró en contacto con Arno Stern (2), quien proponía, más que enseñar a dibujar, impulsar una búsqueda de lo interior en el niño. A partir de eso, juntas, empezamos a experimentar y trabajé en esa línea como treinta años. ¿Qué pasó después? Empezó a crecer, a crecer, a crecer... todo el mundo quería ir al taller y yo no daba abasto ni con Carmen a mi lado. Entonces dijimos: "Qué tal si formamos gente, que empiecen también otros jóvenes a incluirse en esto". Entonces comenzó otro aspecto del taller. Una cosa es el taller de niños y, otra, la formación docente que sigue estando y funcionando como Taller Malvín, con muchachos que después se formaron en la parte de Psicología y demás disciplinas. A raíz de este trabajo ganamos el premio



Tapiz colectivo, 180 x 140 cm. 20 paños de cocina de 36 x 32 cm.
Experiencia realizada con alumnas de UNI3. Universidad de la Tercera Edad. ca. 1984

Morosoli para el Taller Malvín. De ahí salió gente ya formada que empezó a hacer sus talleres en sus respectivos barrios, en sus lugares de acción...

En el catálogo de tu muestra hay una definición de la educación que te pertenece y dice: "Deseamos señalar la importancia que supone el desarrollo integral del hombre, la posibilidad de rescatar

alguna instancia de la vida, acto de creación y ejecución de objetos que les haya impreso sus necesidades vitales, sus sueños, sus fantasías, sus miedos, creando así un interruptor silencioso, respetuoso y único". Es una buena síntesis de la concepción que tenés de la educación, esa especie de huella personal que deja el ser humano...

Exactamente, y que no va por el camino de

enseñar a dibujar. El niño va a ir después buscando y perfeccionando lo suyo, lo que el nene necesita en ese momento es hacer un perrito y tacharlo, o hacer una figura humana y deshacerla, o simplemente hacer rayas y rayas... después, él mismo va evolucionando y va poniendo en su creación cosas que sí tienen significación para él y para el resto; o sea, el resto podemos ir metiéndonos en su propio mundo, para conocer. No solamente es eso, lográis comportamientos diferentes. En el taller -al que de pronto los chiquilines al principio no querían ir- sucedía que llegaba la hora de despedirse y ellos no querían dejar los lápices... y no hubo ninguno que dijera "no quiero ir". Las madres me decían: "Pero Nená, ¿qué les dan en el taller?"

Otra etapa importante de tu trayectoria fue tu acercamiento al teatro haciendo vestuario y máscaras, fundamentalmente. ¿Cómo se dio tu encuentro con los escenarios?

Mi primera aproximación fue por el lado de mi padre. Ya tenía cansados a mis padres diciéndoles que me aburría en todas las actividades a las que me mandaban. Entonces mi padre, que trabajaba con Atahualpa Del Cioppo en el Banco La Caja Obrera, le habló y él le dijo: "Y por qué no viene -estaban dando clases en la Universidad Femenina por la calle Agraciada- que estamos haciendo teatro, y también vamos a trabajar lo referente a la escenografía". En esa movida estaba aquel escenógrafo veterano, Severino... ¡fue un placer ir! Todavía se pintaba con la tela puesta en el piso. Fue una experiencia brutal. Creo que entonces fue que dije "de acá no salgo". Luego, en un momento dado, llegó un grupo de teatro a Bellas Artes -no

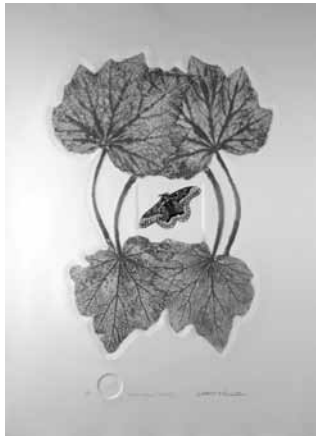


RIMER CARDILLO

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



me acuerdo cuál, me parece que era el Club de Teatro– y pidió gente para pintar, porque tenían los bocetos de la escenografía, pero no tenían quién la pintara. Entonces Mercedes Villas, que es amiga de toda la vida, y yo dijimos “¡vamos, vamos!”. Ahí empezamos a pintar, nos empezamos a relacionar con los muchachos del teatro y ese vínculo no acabó nunca... El primer grupo fue el Club de Teatro... estaba Pepe Estruch, Ducho Sfeir, Taco Larreta... Con ellos trabajamos pila. En un momento dado Pepe Estruch me dice: “Mirá, Nená, vamos a hacer una obra y me gustaría hacer máscaras”. Después trabajé mucho tiempo con la gente de Teatro La Máscara, con Atilio Costa, Jorge Zuain, Elisa Fló, Jorge Cifré; trabajé también para la Comedia Nacional.

Ya en el '71 realizás una serie de tapices con fibras naturales, teñidos artesanales que se están exhibiendo en el Museo Blanes.

Pero eso vino mucho después. Eso fue otra cosa. Respondió no tanto a una nueva forma de expresión como a una búsqueda de algo más concreto, de una ayuda económica, de una modalidad que me permitiera trabajar. Así surgió, y empecé probando y cosiendo...

Pero renovaste una técnica, porque yo no conozco antecedentes de la utilización del pirograbado nada menos que con materiales tan delicados.

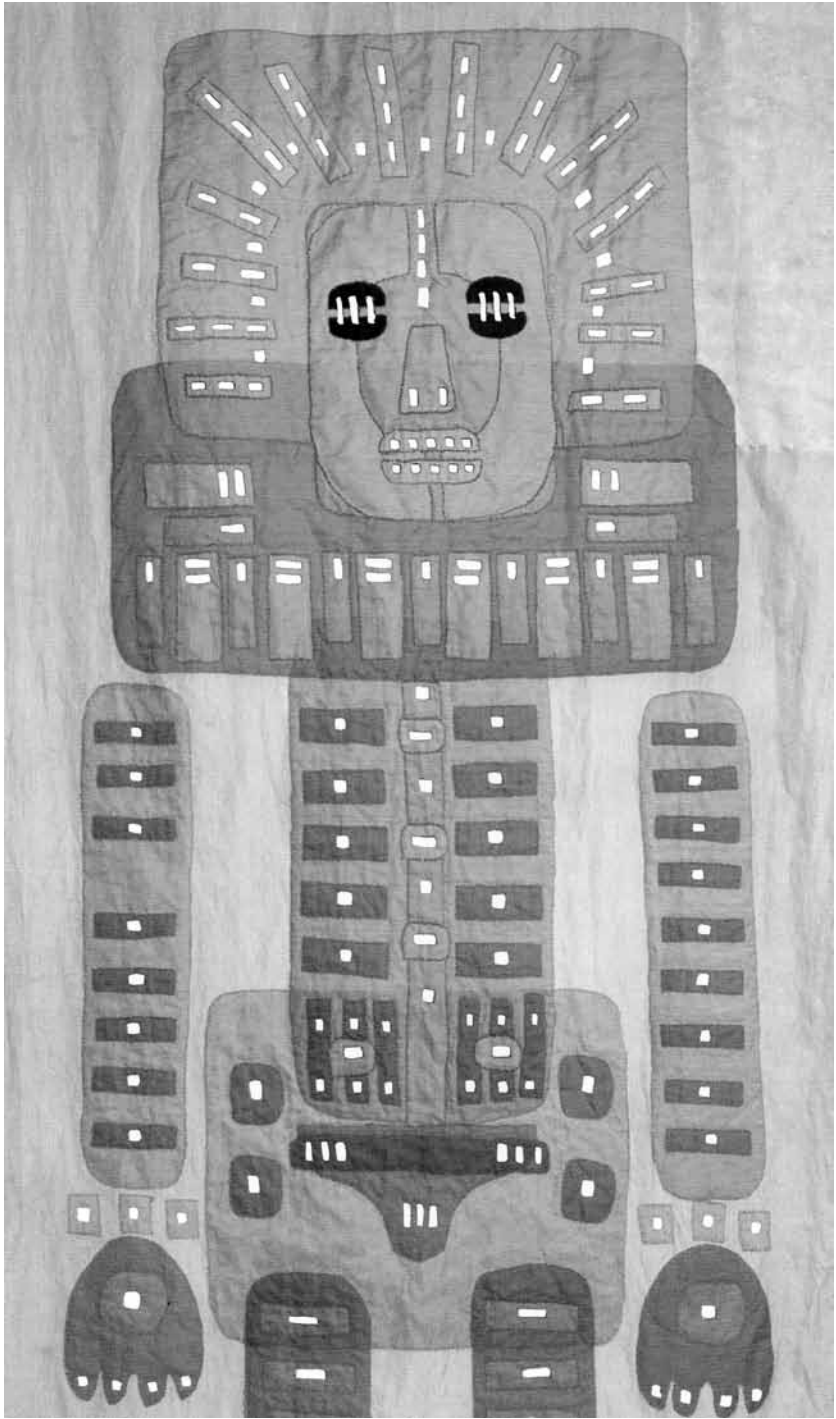
Pienso que sí. Lo que pasa es que nosotros en el taller teníamos cantidad de cosas, de materiales...

Era como un laboratorio.

Así es, se hacía de todo... De pronto alguien había traído un pirograbador y probamos con madera –“¡Mirá lo que pasa!”– y experimentando se me ocurrió hacer eso, y ahí quedó. Hice tantos que, claro, después se fue perfeccionando; pero eso lo hice sola.

Volviendo a la docencia, la Escuela Experimental de Malvín fue otra etapa importante, ¿no es así?

En realidad, hay dos grandes etapas. La escuela cumplió noventa años y yo voy a cumplir noventa, o sea... somos mellizas (*risas*). Pero recién a los seis años pude ir. La escuela quedaba a una cuadra. Yo tengo fotos en el jardín de la casa en las que detrás se ve la Escuela Experimental... La



Tapices, s/d. (Detalle). Collage y calado de telas sintéticas, pirograbado. 215 x 83 cm. Colección de la familia

Experimental era maravillosa, porque estaban aplicando el método Decroly (3) ... ¡todo tiene que ver! ¿Te das cuenta? Andá a saber qué cosas me quedaron en la cabeza. En las clases nos sentábamos seis o siete niños en grandes mesas, las maestras nos permitían dibujar en los pizarrones, que eran pizarras tipo paredes, y con tizas de colores... Yo llegaba con los delantales sucios y cuando terminó el año mi mamá dijo “acá no vas más”. Entonces me mandaron al Liceo Francés, a la escuela y el liceo, en el centro...

Pero luego pudiste retribuir dicha experiencia dando clases en la Escuela Experimental.

Sí, así fue, en todas las escuelas contrataban profesores de Dibujo. La propuesta era probar el material con las manos de los chiquilines, yo les llevaba arcilla... bueno, ¡me habrán maldecido las maestras y limpiadoras! (*risas*), pero fue divino.

También abordaste la enseñanza para la tercera edad en Uni3.

También. Un día me enteró que hay una



Panel y mesa paleta, elementos fundamentales de la matriz de trabajo de Taller Malvín, basado en la metodología de Arno Stern.

señora, que se llama Alondra Bayley, que le propuso al Ministerio de Educación y Cultura encarar la formación para la tercera edad, no curricularmente sino como complemento. Me pareció tan brutal la idea... yo ya era grande y el taller estaba funcionando perfecto, pero me metí igual y trabajé tres años que fueron una maravilla.

En la muestra del Blanes está expuesto un trabajo colectivo que responde a esa época, hecho de paños de cocina; una obra muy lograda, por cierto.

¡Ah, claro! Fijate que fue así: estábamos en clase y todas decían "¡ay, yo no sé dibujar!", "¡yo no sé pintar!" –lo que nos pasa a todos ¿no es así? -. Entonces yo comencé a pensar en crear algo que pudiera vencer la resistencia a utilizar materiales que ellas atribuían a los artistas: el papel, el lápiz... Eran todas señoras de casa, de ochenta años... en esa época yo tenía sesenta y pico... En un momento se me ocurrió: "Les voy a dar algo que ellas conozcan, que ellas tengan en sus manos habitualmente... ¿qué podría ser? ¡Un fregón de cocina!". Entonces les propuse que cada una en su casa, con el fregón de cocina, hiciera lo que supiera. A las mujeres todas nos enseñaban a coser y a bordar en esa época, así que fue una cosa muy fácil para ellas. Cada una hizo un recuadrito diferente. Después las invité a mi casa y se vinieron; Si tú las vieras, de viejas... –yo pensaba "¿por qué no tengo para filmarlas?" – tiradas en el suelo, remangadas y debatiendo "y éste acá no, éste así...". De ese modo compusieron ese trabajo... "Y bueno –les dije luego que se pusieran de acuerdo– ahora cósanlo", y ahí quedó... Después me lo regalaron,

y quedamos de lo más amigas, tanto que seguíamos compartiendo paseos, hacíamos de todo, ¡cosas divinas...!

¿Cuándo te retiraste de la docencia?

¿Yo? (*abre bien los ojos y ríe*).

...Si es que te retiraste...

Creo que no me retiré y nunca me voy a retirar. Pero un día mi marido me dijo: "Mirá, Nená, yo me quiero jubilar, pero si sigue el taller, no". Porque ¡no sabés lo que era! Todo el día había chiquilines en casa; madres y abuelas que entraban, salían... Entonces dije: "Bueno, llegó la hora". Ya había un equipo de jóvenes docentes que, a su vez, eran psicólogos... no porque fuera una cosa que nosotros pidiéramos, sino que les interesó ese perfil. Entonces quedaron Álvaro Fernández, Liliana Silva y Vivian Listur.

Una parte importante de tu tarea docente la realizaste en años de dictadura; el taller fue uno de los reductos donde la gente se encontraba y, a su vez, se formaba.

¿Sabés qué pasó? La gente podía hablar entre sí libremente, pero, a su vez, mientras hablaban realizaban sus trabajos. No solamente estaban los niños, los jóvenes, los que querían formarse como docentes; también había mujeres jóvenes que vivían casi todas en Malvín. Querían hacer cosas, sentirse libres... y yo creo que, más que nada, sentían la necesidad de hablar. Entonces, empezaba la tarea de taller, empezaban a hacer sus cosas, y acababa toda la gente conectándose con lo que le había pasado y me decían: "Nená, ¿podemos hablar?". Era como estar en casa de amigos ¿sabés?

Me acuerdo de algo curiosísimo que me pasó. Ese día estábamos haciendo arcilla, entonces era un grupo como de ocho: y ¡todos hicieron lo mismo!, y no es que hicieran un objeto que respondiera a lo que estaban hablando, ¡hicieron nidos! ¿Vos te das cuenta? Se trató de una temática que funcionó de un modo circular. Para mí fue como un descubrimiento increíble, fue una experiencia entre afectiva e intelectual, ¡no sé lo que fue...! Porque hay cosas que se dan en la clase para las que uno tampoco tiene explicaciones.

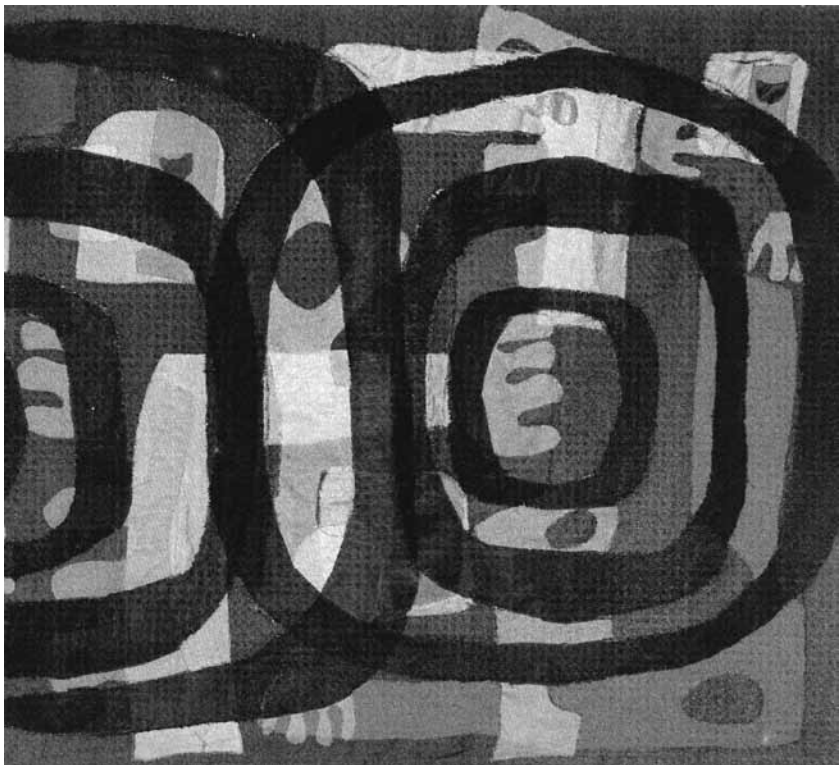
¿Qué sentiste cuando visitaste tu exposición en el Museo Blanes?

Fue demasiada emoción, demasiada. Me sentí maravillada, sentí que no lo merecía, pensé: "¡Qué disparate! Están Claudia y Liliana (4). ¡Mirá lo que hicieron! ¡Y Cristina se arriesga a esto!, a que la critiquen..." y ¡es el Blanes! El Blanes, ¡que es el símbolo de lo máximo! Tenemos a nuestro pintor número uno allí, ¿cómo me van a hacer a mí una exposición?". Por otro lado, me gustó porque me hicieron devoluciones muy lindas que, justamente, no iban solo por la parte artística, iban por la parte afectiva ¿sabés?

Sí, se percibía un clima de mucho cariño y agradecimiento.

Porque también es el objetivo ¿no?: recuperar algo en el relacionamiento... el cuidado del otro. A todos nos enseñan que lo importante es la técnica. Pero después propiciás el diálogo, que es importante, con un grupo que se va soltando las amarras; eso tiene otro objetivo. Y yo creo que ese tipo de relacionamiento falta. Hoy día veo que cada vez esa carencia, ¡y lo que me cuentan

Tapiz, 1974 (detalle)
Collage de telas sintéticas, pirograbado
97 x 165 cm
Colección de la artista



mis viejas amigas...! Es bravo lo que está sucediendo, la relación de ellos con sus nietos... Y yo les decía: "A mí me parece que somos nosotros quienes tenemos que tratar de entenderlos, ellos no nos van a entender a nosotros, por algo vivimos más... tenemos otra sensibilidad... ¡si no podemos entender lo que está sucediendo en este momento...!".

1. A comienzos de la década del 50 se creó en Montevideo la **Comunidad del Sur**. Así la definió Ángel Rama: "La creación de cooperativas de trabajo y producción adquirieron volumen considerable en el país. El ejemplo paradigmático fue la Comunidad del Sur, organismo de inspiración anarquista consa-

grado al ramo tipográfico, que fue creado en 1955 con intervención de jóvenes artistas vinculados a la Escuela de Bellas Artes y que se transformó en un hogar cultural, preparando a sus integrantes y a la vez divulgando un pensamiento y un arte en el medio".
2. **Arno Stern** (Kassel, 1924). La historia de Arno Stern comienza a final de la Segunda Guerra Mundial cuando, con apenas veinte años, le asignan el cuidado de un grupo de niños huérfanos de la guerra en un orfanato suizo. Debido a su inexperiencia no tiene mejor idea que ponerlos a dibujar de forma libre para mantenerlos entretenidos, resultando esta actividad de un éxito tan inesperado que decidió abrir un taller en París. Siguió investigando y al resultado lo llamó "Formulación", que luego dio paso a una nueva disciplina denominada Semiología de la Expresión. Al respecto decía: "Es

importante, para su equilibrio, que la persona tenga la posibilidad de escapar a la vigilancia de su razón para entregarse a un acto no intencional".
3. Es un método de enseñanza ideado por Ovide Decroly que se sustenta en que las necesidades del niño permiten conocer sus intereses, los cuales atraerán y mantendrán su atención, será así el propio niño quien busque conocimiento.
4. La muestra "**Nená Badaró – Puntadas de luz**" contó con la coordinación general de Claudia Anselmi y la colaboración especial de Liliana Silva. La directora del Museo Blanes; Cristina Bausero, diseñó el montaje. Colaboraron con textos en el catálogo: Cristina Bausero, Inés Moreno, Sabela de Tezanos, Claudia Anselmi y Enrique Badaró Nadal.

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

AÑÓN:

Un diseñador en su tiempo

RODOLFO FUENTES

Un diseñador en el museo

*¡A ver si vos no hablás de mí,
sino de mi trabajo!*

Uruguay a fines de los sesenta. Una sociedad que poco a poco iba perdiendo la inocencia y la creencia de que éramos diferentes, europeos, cultos y avanzados. Estas certezas comenzaban a ser confrontadas con la realidad del progreso de la miseria, con los *cantegriles* —ahora devenidos «asentamientos»— y la inquietud política: había necesidad de saber qué estaba pasando.

En ese contexto, un grupo de destacados intelectuales uruguayos se propone la tarea de elaborar un «estado de situación» que abarcara no solamente temas habituales, como la flora, la fauna, la geología y geografía del territorio, sino —y fundamentalmente— la sociología, la economía, la antropología cultural. Corría el año 1968. La publicación resultante de ese propósito se llamó *Nuestra Tierra* y además de ese grupo de intelectuales, y de los editores, hubo una persona encargada de dar forma visual a lo estudiado, materializándolo en una publicación: Horacio Añón.

Tras haber declinado el habitual cargo de «director de arte» para inventarse el más discreto de «secretario gráfico», en simetría con el de «secretario de redacción» que era quien se encargaba de procesar los textos, Añón diseñó, armó —en muchos casos fotografió e ilustró— y supervisó

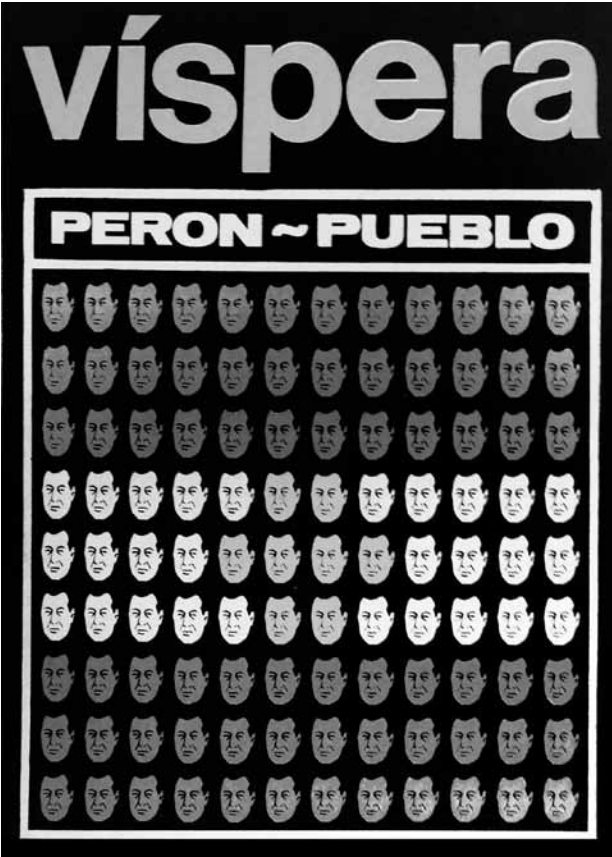
a pie de máquina el tiraje de los miles de ejemplares —el primer número tiró 17.500 ejemplares— de los 48 números de formato cuadrado que desde 1969 y hasta hoy día siguen siendo atesorados, comprados en la feria de Tristán Narvaja y consultados por muchos uruguayos.

La tecnología disponible era toda «analógica»: convivía la tipografía en plomo generada por la *linotipo* y la *Ludlow* e incluso los *tipos móviles* tal como existían hacia cuatro siglos, con las imprentas *offset*. Se estaba en los comienzos de las *letras transferibles*, pero todavía se usaban los *clisés*, el *hueco-grabado*, las películas, el *opacol* y la *cinta roja*; el «oficio» requería de habilidades muy específicas, como saber calcular tipografía usando un *tipómetro*, tener una manualidad muy fina para el armado en frío, con cemento de zapatero y *moco*, *regla T*, escuadra y trincheta y una prolijidad extrema en el uso del *rapidograph*.² También era parte del oficio prever el resultado final (que jamás estaba a la vista hasta que salía de la imprenta), anticipándose en todo sentido, conceptual y prácticamente. Eran los tiempos del «boceto», es decir, del dibujo donde se reflejaba —hasta donde era posible— el resultado esperado. No había computador, ni monitores, ni internet, ni Google ni nada de lo que supone la idea de «diseño gráfico» desde fines del siglo *xx* y en este siglo *xxi*. Contrastar esa praxis casi huérfana de referencias con la cornucopia digital de este siglo deja clara la importancia aún vigente de ese vínculo mano-cerebro con la cultura y como generador de cultura.

Añón consolida en *Nuestra Tierra* su elegida carrera de diseñador gráfico que comenzara algún tiempo antes resolviendo las

carátulas de las editoriales Tauro, Nuevo Mundo, Impresora Cordón, Isal, etc. Paralelamente, había proyectado y realizado una serie de obras como diseñador de interiores, tanto de particulares como en librerías. El fino olfato de Horacio de Marsilio —uno de los editores de *Nuestra Tierra*— había detectado en ese profesional, capaz de llevar adelante proyectos complejos con responsabilidad y eficacia, al candidato ideal para diseñar y gestionar la parte gráfica de un emprendimiento editorial con una dinámica muy exigente.

Había que resolver un tema bien árido: diseñar, ilustrar y poner en página una serie de fascículos escritos por académicos, que incluían contenidos de bastante densidad conceptual, con el compromiso de que llegaran al público en general. Diseñar la identidad de la colección, los elementos comunes que la definían como tal y luego las particularidades de cada ejemplar. Los medios de que disponía tampoco eran los más alentadores: impresión generalmente con tintas planas, en raras ocasiones a todo color, papel de no muy buena calidad. El proyecto además implicaba un ritmo de trabajo muy intenso: cada semana salía un nuevo ejemplar de entre 60 y 68 páginas.³ La experiencia de *Nuestra Tierra* fue fructífera y, por si fuera poco, incluyó la salida, al mismo tiempo, de la colección *100 Años de Fútbol*, de inmensa repercusión popular: dos publicaciones todas las semanas en los quioscos. El campo de trabajo de Añón se multiplicó: las colecciones *Los Departamentos* y *Montevideo*, carátulas para libros de sociología, antropología, historia, diseño de revistas académicas, afiches, logotipos. Casi siempre le llegaban por el lado más difícil,



Carátula de revista. 1972



Carátula de libro. Editorial Linardi y Risso, 1988

el de las publicaciones menos «glamorasas» en el amplio espectro del diseño gráfico; no había carátulas de disco ni muchos afiches teatrales.

La formación de Añón como escultor y su trabajo previo como proyectista y diseñador de interiores y librerías sui géneris, sumados al extenso bagaje cultural cultivado a partir de su curiosidad, de sus lecturas y visitas a exposiciones de arte desde la adolescencia —hasta hoy día continúa visitando rigurosamente cada muestra de artes visuales, leyendo e investigando los temas que lo apasionan: la arquitectura, la historia de la arquitectura nacional— fueron el respaldo que le permitió el pasaje poco traumático a lo bidimensional y conceptualizar las soluciones siempre diferentes, siempre un paso más delante de sus proyectos. Su relación con la arquitectura daba vuelo y consistencia a sus búsquedas geométricas; acostumbrado a la escasez endémica de fuentes tipográficas en el mercado uruguayo de esos años, adoptó una paleta limitada pero muy efectiva, dando importancia a los juegos de tamaños más que a la variedad

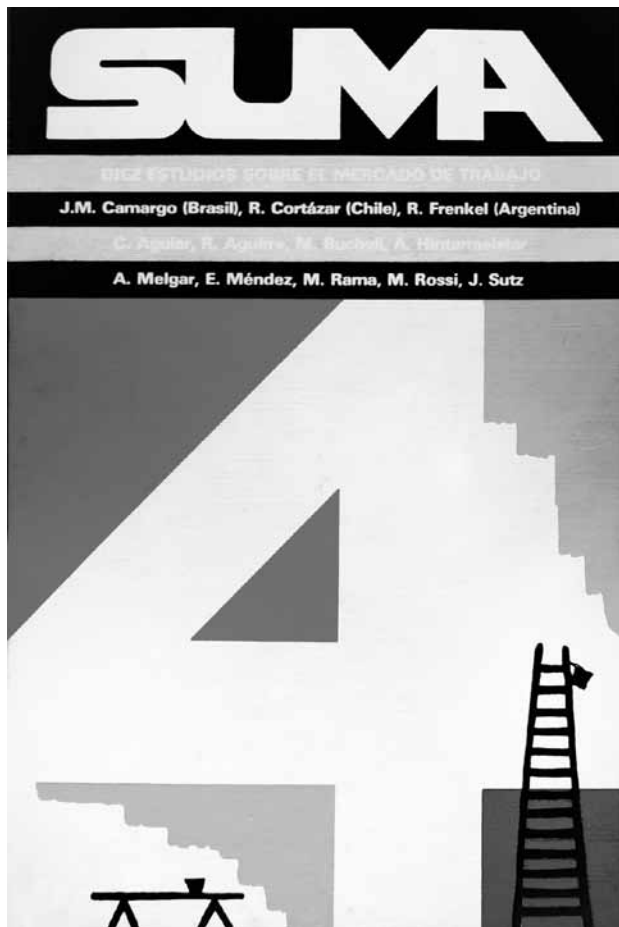
de tipos. Sus naranjas y rojos mates, sus ocre, sus verdes secos y colores tierra, los ritmos de imágenes que se repiten para ser otra imagen, los textos, donde la tipografía es clara, potente y no plantea jamás problemas de legibilidad, van conformando, trabajo tras trabajo, un repertorio visual muy reconocible y sobre todo muy influyente. El Flaco dice no tener un «estilo» fijo, no quiere que a la hora de crear nada lo ate, pero lo cierto es que el virtuosismo con que maneja su deliberadamente limitada «caja de herramientas» hace que los resultados que logra sean inconfundiblemente suyos para un conocedor atento.

Dentro de esa caja de herramientas, desde el principio estuvo la fotografía, que Añón comenzó a practicar como hobby hasta dominarla como un profesional. De lo fotográfico, unido a las limitaciones presupuestarias o tecnológicas de muchos de los proyectos en que se involucraba, surgió su personal uso de los altos contrastes, las eliminaciones de tono, las texturas y otros recursos propios de la fotomecánica. Eso a su vez lo llevó a la búsqueda de gra-

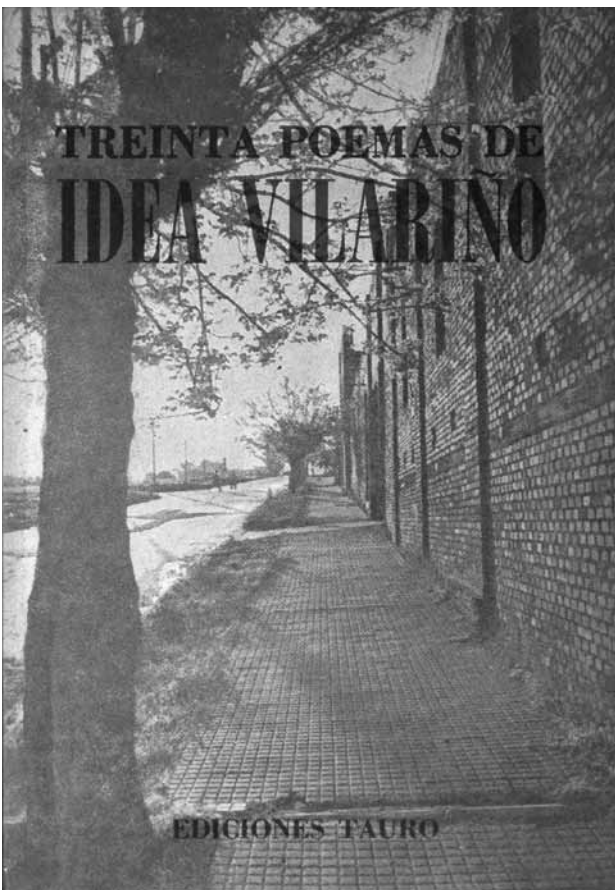
bados antiguos, que utilizó a menudo —recordar la conocida carátula de la primera y segunda edición de *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano—, en conjunción con planos de color, líneas delimitantes y, siempre, tipografías contundentes.

Cuando lo necesitó, fue dibujante y su trazoplasmó en figuras humanas de una personalidad inconfundible, absolutamente adecuadas al espacio y el significante que debían invocar. Su asombrosa capacidad para el dibujo se puede comprobar en el original del afiche del Cristo, donde cada una de los miles de figuras está dibujada en una actitud diferente. El dominio de la geometría, al que hacía referencia antes, también se ve reflejado en los no muy numerosos pero recordados logotipos que ha realizado a lo largo de los años. Muchos de ellos se ven tan frescos y actuales como cuando fueron desarrollados.

Añón ejerce su magisterio desde los hechos y su cátedra está en lo que ha producido y sobre todo en lo que nos produjo a nosotros, sus discípulos: encontrarnos con sus



Carátula de revista. 1981



Carátula de libro. Editorial Tauro. 1967

metáforas gráficas donde cada elemento es rigurosamente pertinente y adecuado a la escala y distancia de manipulación y visualización —en diseño gráfico la escala es un elemento fundamental, no es lo mismo diseñar un sello de correos que un cartel carretero— Eso habla de algo fundamental en el diseño gráfico: el equilibrio en la tensión de los elementos puestos en juego, el diálogo respetuoso entre los niveles comunicacionales de cada uno de ellos y al mismo tiempo la simpleza de lo pensado para el fin convocado.

¿Un diseñador en el museo?

“El factor estético constituye meramente un factor entre muchos con los que el diseñador puede operar, pero no es el primero ni el predominante. Junto a él también está el factor productivo, el constructivo, el económico y quizás también el factor simbólico. El diseño no es un arte y el diseñador no es necesariamente un artista”.

Tomás Maldonado, 1958

Desde que en 2010 me tocara la tarea de

hacer la curaduría de la muestra *Antonio Pezzino/Diseñador gráfico*⁴—la primera de diseño gráfico uruguayo en el ámbito del Museo Nacional de Artes Visuales—⁵, quedó planteada la necesidad de seguir haciendo visible el trabajo de otros diseñadores gráficos cuya labor fundacional permanecía/permanece en cierto limbo del repertorio cultural de nuestro país. Contando con escasa bibliografía especializada a nivel local, total ausencia de un espacio institucional *ad hoc* y casi inexistente reservorio documental ordenado y clasificado



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

(a pesar de que de acuerdo con la Ley 18.362, Art. 309 de octubre de 2008, se creó el Centro y Archivo del Diseño Gráfico y Publicidad, dependiente del MEC. Esta ley no ha sido reglamentada, por lo tanto...). La fragilidad y muchas veces el trabajo anónimo o grupal van desdibujando las autorías y dejando en lo volátil de la memoria quién le enseñó a quién, quién hizo aquello o lo otro. Se puede argumentar que no siempre es importante identificar autorías, ya que el diseño gráfico muchas veces prefiere quedar detrás de bambalinas, tener la invisibilidad del artesano. Pero, en definitiva, son personas quienes hacen la cultura y del encadenamiento de sus conocimientos, sueños y obsesiones se conforma buena parte del repertorio que nos define como sociedad.

Para completar los faltantes en ese corpus de conocimiento, se hace cada vez más necesario tirar de la punta del ovillo y — por lo menos — saber y registrar quién es quién en la construcción de identidades, de referencias únicas e irrepetibles, de imprescindibles puntos de anclaje. Cómo se formó ese individuo, que hizo, cuáles son sus influencias y referentes, de dónde obtuvo su metodología de trabajo. Como dice Verónica Devalle⁶ «... resulta curioso que al mencionar reiteradamente la presencia cotidiana y masiva de imágenes no se preste suficiente atención a la existencia de todo un cuerpo de saberes y prácticas que hacen que estas tengan entidad, sean consumidas, apropiadas, circulen, se renueven o pierdan vigencia. Este tipo de procesos, que conciernen a los modos de circulación y consumo, deben leerse no solo en función de las características particulares de las sociedades que los albergan, sino también en función de la forma de producción de dichas imágenes. Pero, curiosamente, son escasos los análisis que focalizan la relación



Serie de 48 publicaciones. Nuestra Tierra. 1969

entre el desarrollo inusitado del Diseño Gráfico y las actuales características culturales de las sociedades capitalistas post-industriales.» (Devalle, 2009). La investigadora argentina estudia pormenorizadamente el camino que hace el diseño gráfico como campo del saber en estas latitudes, obviamente centrando su análisis en las peripecias de la estructura universitaria de su país para incorporar esta disciplina donde convergen lo técnico, lo simbólico, lo económico y por supuesto, lo político. Las tomas de posición a nivel teórico, y los insumos teóricos que iban de Max Bill al arte concreto, y se plasmaban en la edición de rigurosas revistas académicas y en la

implantación práctica de espacios donde las posturas teóricas se hacían realidad. El más importante de esos «laboratorios» fue el *Instituto Torcuato Di Tella* de Buenos Aires (ver Devalle, ob. cit.). A semejanza del *Di Tella*, por lo menos en su parte artística, surge en Montevideo el Instituto General Electric (1963-1967), dirigido por Ángel Kalenberg, donde, además de la actividad local, alberga exposiciones que provienen directamente de la institución argentina. La conformación del conocimiento en diseño gráfico y su legitimación como profesión en Uruguay no siguió ni por asomo el mismo derrotero que en otros países tan cercanos como Argentina o Brasil, donde



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

tempranamente pasó a ser parte de la oferta académica en diversas universidades (ver Devalle, ob. cit.). La razón principal de estas incorporaciones está en que la mayoría de sus impulsores eran profesionales universitarios —principalmente arquitectos—. Un personaje clave en ese proceso es Tomás Maldonado⁷: «Otro acontecimiento destacado [...] fue la presencia en Montevideo de Tomás Maldonado, quien, en 1964, dictó una conferencia y participó de reuniones, con un discurso fuertemente orientado a la defensa del diseño industrial como disciplina autónoma, específica y necesitada por lo tanto de una formación igualmente especializada».⁸ Si bien la presencia de Maldonado en la Facultad de Arquitectura de Montevideo movilizó a algunos interesados —fundamentalmente del área del diseño industrial—, ese interés pronto se diluyó; podemos especular que tal vez la dureza del enfrentamiento entre el Maldonado artista concreto y la escuela de Torres-García seguía operando, quince años después... (Maldonado, 1997) Por su parte, tanto Maldonado como Gui Bonsiepe⁹, también estuvieron «evangelizando» sobre el diseño en Brasil, a fines de los cincuenta. Allí sí dio frutos su «predica» y pronto surgirían escuelas y diversos cursos en varias universidades de todo el país.

Entonces...

El diseño gráfico uruguayo tomó otro camino, salió de otros lugares: los diseñadores gráficos uruguayos aprendieron su oficio/profesión trabajando en las imprentas. La necesidad de que alguien resolviera las carátulas de los libros, la diagramación de las revistas y todo aquello que escapaba a la capacidad de los tipógrafos fue determinando —ya desde comienzos del siglo xx— la profesionalización de quienes se sentían capacitados para asumir esa tarea. La mayoría de esos protodiseñadores

provenían de las artes visuales, y muchos de ellos tenían formación o trayectoria como artistas: José Luis Zorrilla de San Martín, Carlos Alberto Castellanos, Carlos Federico Sáenz, entre otros. Eso significaba pericia en el manejo de la ilustración, composición y el color. También significaba —en algunos casos— carencias en conocimiento tipográfico y de nociones de los valores comunicacionales de los elementos formales. Justo es mencionar la labor de la Escuela de Artes y Oficios, que entre fines del siglo xix y primeros años del xx formó a buena parte de los «artistas comerciales» que trabajaron en imprentas y editoriales durante las primeras décadas del siglo xx en nuestro país (Beretta *et al.*, 1998). Pero no hubo continuidad en la enseñanza especializada. Es recién en 1946, cuando aparece la Escuela de Artes Comerciales, fundada por Emilio Cortinas y Walter Pérez como parte de la agencia Publicidad Oriental (Fuentes, 2009), que vuelve a haber alguna forma de enseñanza orientada hacia la profesionalización de los que entonces se denominaban «dibujantes». Poco más adelante —la aparentemente «poco académica» ausencia de fechas exactas en este texto es consecuencia de las carencias documentales que se sufren al encarar estos temas— surgen los cursos de Publicidad Comercial en la UTU, donde también se impartía la enseñanza de las «Artes gráficas». Otra vertiente formativa, además de la omnipresente Bauhaus, era la corriente cultural que provenía de Europa del Este, fundamentalmente a través de la influyente revista *Polonia* y sus publicaciones de los magistrales afiches de cine y teatro de los diseñadores polacos.

La Universidad de la República permaneció ajena a la temática hasta que, bien entrado el siglo xxi, en 2005, abre la Licenciatura en Comunicación Visual como parte de la oferta de la Facultad de Arquitectura¹⁰ y en

“sociedad” con el IENBA¹¹. El antecedente inmediato es la Licenciatura de Diseño Gráfico de la Universidad ORT, que, junto con una tecnicatura en la materia, entrarán al mercado en 1995, capitalizando la «conexión» (aparente) entre diseño gráfico y computadoras, y la experiencia de la institución en cursos de informática. Hasta ese momento, la otra opción eran los cursos dados por profesionales de la «vieja escuela» —el caso más conocido era Zona Gráfica, el taller de Hugo Alíes— o el primer año de los cursos con que los graduados del CDI¹², diseñadores industriales, se dedicaban a “la gráfica”. La oferta al día de hoy se completa con la Universidad de la Empresa, aparte de cursos de diversa profundidad y seriedad dictados por academias e institutos universitarios. Existe también la opción Diseño Gráfico en el segundo ciclo de los cursos del IENBA.

El diseño gráfico tiene un vínculo muy ajustado con la tecnología. Es más, buena parte de su lenguaje, su anclaje teórico y de sus posibilidades expresivas dependen de los cambios tecnológicos y a ellos se acompañan. De ahí que la participación activa de los diseñadores en el taller en esos tiempos, incluso en algunos casos trabajando directamente sobre las chapas de impresión, en la preparación de los colores y en la manipulación de las películas fotomecánicas, mantenía los resultados a medio camino entre la profesión y el oficio. Los integrantes de equipos como AS (AS, 2009, Fuentes, 2009) o los diseñadores de Artegraf —principalmente Jorge Carrozino— (Carrozino, 1992) iban de la mesa de dibujo a la máquina offset con total naturalidad, de la ilustración con plumín y tinta china a la fotografía —tanto en la toma como en el laboratorio, fuera este fotográfico o fotomecánico—, al collage, al papel recortado o a las posibilidades de las múltiples pasadas en máquina cambiando el registro o del dibujo directo sobre la chapa de impresión.

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria

A veces eran equipos de varios «dibujantes» y otras, como en el caso que nos ocupa, solitarios hombres orquesta. Horacio Añón llevó (y aún hoy lleva) adelante su trabajo en forma individual, acudiendo al apoyo de otros profesionales y asistentes cuando la tarea lo requiere, pero manteniendo para sí el nivel de decisión. La muestra Añón, un diseñador en su tiempo fue apenas una parte de lo que conforma la vida de este señor diseñador gráfico. Aunque de todas maneras siempre nos van a faltar piezas en el puzle, de yapa tuvimos sus fotografías de teatro donde aparecen figuras legendarias de la escena uruguaya en los setenta, sus ilustraciones para libros infantiles, un ejemplo de sus actividades escultóricas, las fotos callejeras de ojo certero y composición irreproachable, las del Cabo Polonio, su segunda patria y refugio construido a lo largo de muchos años. Todo eso fue lo que nos llevó a tratar de aprehender y aprender con esta muestra algo de su oficio, de su concepto de diseño, las razones detrás de sus paletas de colores, de sus decisiones tipográficas. Un diseñador gráfico es una persona capaz de manejar todo lo que sabe, lo que no sabe que sabe y de buscar lo que necesita, para hacer su oficio de anticipar, sensibilizar, comunicar. Si bien, como dice Maldonado en el epígrafe, «El diseño no es un arte y el diseñador no es necesariamente un artista», la entrada al museo del trabajo de Añón lleva a este a la dimensión artística en cuanto lo que se muestra es obra: sensibilidad, lenguaje y comunicación, muchos años después de haber cumplido su función primigenia y precisamente, por haberla cumplido con honores.

Rodolfo Fuentes, julio de 2017

PD.: Mientras escribo esto, repaso en otra pantalla las imágenes de todos los trabajos

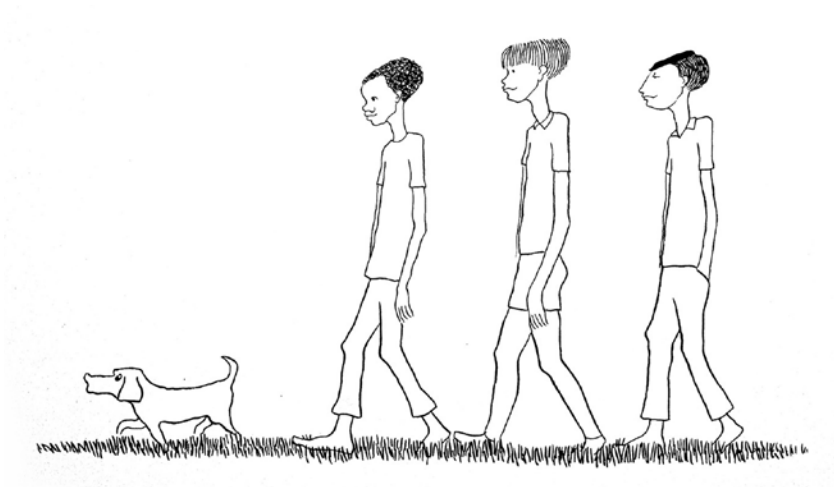


Ilustración para cuento infantil. Editorial Banda Oriental. 1967

que recopilamos con el “Flaco” para armar la exposición que estuvo en el MNAV* y en la que trabajamos desde 2015 seleccionando, fotografiando, digitalizando y retocando negativos que tienen más de 50 años, buscando opciones para el montaje, produciendo el catálogo a cuatro manos y en definitiva, diseñando una muestra que ha significado muchas satisfacciones. Sobre todo porque al ver la exposición, mucha gente está tomando conciencia de la importancia histórica de hacer visible la labor de un diseñador fundamental en la cultura de nuestro país. ❶

*Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo. Mayo-julio 2017/Curador: Rodolfo Fuentes

1 Conversación telefónica con Horacio Añón, 26 de enero de 2017.

2 Para los términos técnicos ver glosario al final.

3 Reconociendo su importancia, en 2013, se edita por parte del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) una serie de 27 publicaciones, bajo el nombre *Nuestro Tiempo*— que explícitamente homenajea en espíritu, forma y contenido a la mítica *Nuestra Tierra*.

4 Antonio Pezzino/Diseñador gráfico, Montevideo, MNAV, 2010. Disponible en: <<http://mnnav.gub.uy/cms.php?c=1B1>>.

5 En 1977 hubo en el MNAV una exposición de la Bauhaus que incluía diseño gráfico.

6 Devalle, Verónica: *La travesía de la forma, emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires: Paidós, 2009.

7 Tomás Maldonado (1922, Buenos Aires, Argentina) es un artista plástico mundialmente conocido por su considerable influencia en el pensamiento y la práctica del diseño en la segunda mitad del siglo XX. Considerado como uno de los principales teóricos del llamado enfoque científico del diseño, fue miembro fundador del Movimiento de Arte Concreto y uno de los protagonistas de la renovación plástica de la década de los 1940 en la Argentina. Fue director de la Hochschule für Gestaltung (HfG) en Ulm, Alemania. Su carrera desarrollada y sobre todo retroalimentada entre Argentina y Europa, lo convierte en emisario de las influyentes corrientes europeas en el ámbito de lo proyectual.

8 Ortiz de Taranco, Cecilia: «Uruguay», en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (coord.), San Pablo: Blücher, 2008.

9 Gui Bonsiepe (1934, Glücksburg, Alemania) es un diseñador industrial, docente y teórico alemán, con una extensa carrera en universidades e institutos de



- 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

diseño en Chile y Brasil, además de su papel como docente en la Hochschule für Gestaltung (HfG) desde mediados de los cincuenta.

10 En 2016, cambia su denominación a Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU).

11 Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes asimilado a Facultad.

12 Centro de Diseño Industrial, desde 1988 dependiente del MEC, ahora también forma parte de la FADU.

GLOSARIO

Cinta roja. Cinta adhesiva de color rojo transparente, que se utilizaba en artes gráficas. Las películas de línea utilizadas en los procesos fotomecánicos eran ortocromáticas, por lo tanto, sin sensibilidad al rojo.

Clisé. Fotograbado metálico (aleación de plomo, cinc y estaño) que se utilizaba en la impresión tipográfica para fotografías e ilustraciones. Los había de línea y de medio tono, donde los grises se lograban por reticulado fotomecánico.

Eliminación de tonos. Proceso por el que una imagen se lleva a su mínima expresión tonal: todo (negro) y nada, sin grises intermedios.

Huecograbado. Sistema de impresión de alta calidad utilizado para impresión en rotativas, e impresión de materiales especiales. (El famoso suplemento «sepiá» del diario *El Día* se imprimía por este método.)

Letras transferibles. Letraset®, Mecanorma® y las nacionales Artype® y otras marcas. Planchas de plástico con varios alfabetos impresos con serigrafía, autoadhesivos que se transferían al papel mediante presión. Era la forma rápida de componer sobre todo titulares sin moverse del estudio. Convivieron con otros métodos de obtener líneas de texto en tipografías diferentes a las que proporcionaban las linotipos o, más adelante, las fotocomponedoras.

Linotipo. Máquina que permite componer líneas y bloques de texto y fundirlos en metal. Su invención por parte de Ottmar Mergenthaler a fines del siglo XIX aceleró la producción de libros, revistas y otros impresos. Ver *Linotype: the film*, film documental de Doug Wilson sobre este sistema de composición (2012). Se encuentra en la web.

Ludlow. Componedora de tipos en metal manual utilizada sobre todo para generar titulares mayores a cuerpo 14.

Moco. A pesar de las desagradables asociaciones que puede tener este término, era como se llamaba habitualmente a un trozo



Retrato de Horacio Añón. Foto: Rodolfo Fuentes

de caucho o un montón de cemento semisecco que se utilizaba para sacar, frotando, el cemento sobrante cuando se pegaban tipografías u otros elementos en los originales «armados en frío».

Opacol. Especie de tinta espesa y opaca de color rojo que se utilizaba para el retoque de películas de impresión.

Rapidograph. Sistema de dibujo que consta de lapiceras para tinta china con puntas normalizadas de grosores diferentes que comienzan en 0,1 mm. Eran la herramienta fundamental para el dibujo técnico antes del uso de la informática y por supuesto, se usaban en diseño gráfico.

Tipómetro. Regla, por lo general metálica, que permitía medir y calcular bloques tipográficos o tamaño de tipografías. Las escalas utilizadas estaban en picas o puntos.

Tipos móviles. El «invento» de Gutenberg a fines del siglo XV, letras en relieve realizadas en madera o metal, que se podían «componer» para formar líneas de texto y con ellas, páginas enteras, que luego servían para imprimir. Una técnica similar era conocida desde mucho antes en Corea y China.

BIBLIOGRAFÍA

AÑÓN *Un diseñador en su tiempo*. Catálogo de la exposición. (Rodolfo Fuentes, curador. Textos de Enrique Aguerre, José Rilla y Rodolfo Fuentes) MNAV, 19 de mayo/23 de julio/ 2017.

Disponible en <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1L9>

Arte y comunicación. Catálogo de la exposición (María Yuguero, curadora), Sala Federico Sáez, Montevideo, 2005.

Beretta, Alcides y Ana García Etcheverry: *Los trazos de Mercurio. Afiches publicitarios en Uruguay 1875-1930*. Montevideo: Santillana, 1998.

Carrozino. *Testimonios*. Catálogo de la exposición Jorge Carrozino (Arq. Olga Larnaudie, curadora), Montevideo, 1992.

Devalle, Verónica: *La travesía de la forma, emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires: Paidós, 2009.

Fuentes, Rodolfo: *Antonio Pezzino/Diseñador gráfico*, Montevideo, MNAV, 2010.

Disponible en: <<http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1B1>>.

Homem de Melo, Chico y Elaine Ramos Coimbra (coord.): *Linha do tempo de design gráfico no Brasil*, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Imprenta AS. Catálogo de la exposición homenaje (Fidel Sclavo, curador), Montevideo, AS, 2007.

Maldonado, Tomás: «Torres García contra el arte moderno», en *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires: Infinito, 1997, p. 51.

Méndez Mosquera, Carlos: *Diseño gráfico argentino en el siglo XX*, Buenos Aires: Infinito, 2015.

Museo Nacional de Artes Visuales: *Centenario del MNAV*, Montevideo: MEC, 2011.

Schlemmer, Richard M.: *Manual de arte gráfico y publicitario*, Buenos Aires: Paidós, 1969.

Ortiz de Taranco, Cecilia: «Uruguay», en Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (coord.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, São Paulo: Blücher, 2008.

Taborda, Felipe y Wiedemann, Julius (eds.): *Latin American Graphic Design*, Colonia (Alemania): Taschen, 2008.

ELOÍSA IBARRA:

Mesura y concepto

La obra de Eloísa Ibarra (Montevideo, 1968) se caracteriza por la rigurosidad formal, aunque su refinado dominio a la hora de utilizar los materiales con los que trabaja no inhibe la densidad poética que está presente en las distintas instancias de su búsqueda expresiva. Todo ello interactúa con un desarrollo conceptual que va creciendo en sus investigaciones, como se pudo apreciar en su obra “Arqueología”, con la que obtuvo en el año 2016 el Gran Premio Adquisición MEC, «57.º Premio Nacional de Artes Visuales Octavio Podestá».

GERARDO MANTERO

En tus inicios, estudiaste con Nelson Ramos. ¿Cómo fue el desarrollo de tu formación?

De jovencita no me había planteado la posibilidad de ser artista, fue algo que fue surgiendo después. Me dediqué al diseño gráfico, hice diseño gráfico en la UTU. Siempre lo que me gustaba, sí, era dibujar, la expresión plástica, pero ser artista estaba fuera de la discusión familiar, había que dedicarse a algo de lo que fuera posible trabajar, y realizar un futuro más digno y provechoso. Mi padre había sido dibujante publicitario, en la década del treinta o del cuarenta, él hacía los dibujos de los catálogos del London París. Yo crecí dentro de toda esa iconografía, lo impreso para mí tenía una cosa muy fuerte. Entrar dentro del diseño gráfico para mí fue muy natural, lo veía como una expresión posible; y empecé a trabajar en diseño gráfico de muy jovencita. Hice Comunicación publicitaria, también en la UTU, en la Escuela de Comunicación, y empecé a trabajar en imprentas y agencias de publicidad. Luego Hice Bellas Artes, ingresé en Foto Club, ya trabajando, lo artístico era una cosa mía, personal, aparte de la actividad principal a la que estaba dedicada, a la publicidad.

¿Cómo fue el momento de inflexión para luego dedicarte a la labor artística?

Cuando ingresé al taller de Nelson Ramos, precisamente. Con Nelson que ya desde que entré al taller me dijo “no, si estás en la publicidad —poco menos que...— ya estás deformada totalmente”. Y fui durante dos años al taller de él, y él me exigía mucho más de lo que yo podía dar; yo trabajaba en una de las agencias grandes, era directora de arte, tenía una presión de trabajo importante, y cuando yo iba al taller necesitaba distender, en un momento no me banqué esa presión de él y estuve casi un año sin ir al taller. Pero en ese tiempo que dejé de ir al taller, estuve haciendo otras cosas, yendo con Gustavo Fernández en el taller de Clever Lara, buscando otras alternativas. Pero después me di cuenta que necesitaba volver con Ramos. Y fue en esa segunda etapa en el taller de Ramos que comenzó a ser más importante que la actividad de la agencia. Y un poco tiempo después dejé la agencia, aunque seguí trabajando de forma free lance como que fue virando, a dedicarme más de lleno al arte y en forma más tangencial a la publicidad, para llegar a lo que estoy haciendo ahora: me sigo dedicando al diseño gráfico, pero ya no hago trabajos comerciales; el diseño que hago es para productos culturales, catálogos para exposiciones y museos... un trabajo que está del lado de lo que me interesa.



Más allá de esa inserción inicial desde tan chica por lo gráfico, ¿cómo fue que tu acercamiento al tema del grabado?

El grabado, específicamente, cuando empecé con el taller de Pedro Peralta... me estaba interesando el grabado, estaba haciendo pruebas con monocopias, e investigaciones personales... y llegó el momento de decir “bueno, con quién puedo aprender grabado”... en seguida apareció el nombre de Pichín Peralta... y lo contacté a través de conocidos en común. Fui a su taller y quedé enganchada, es una técnica que me encanta y que me ha permitido descubrir muchas cosas.



Eloísa Ibarra. Muestra "Mesura y abismo". Museo Blanes. Foto: Nicolás De Agopián

Trabajás el grabado, el plano, lo escultórico... ¿Cómo elegís en cada instancia el expresarte y cómo es el proceso creativo?

Mi proceso creativo es caótico, las ideas surgen de forma caótica y todas mezcladas y juntas, de a poco se van como separando y empiezan a pedir, de alguna manera, diferentes soportes. Así van tomando forma... yo empecé pintando, y en algún momento la pintura empezó a pedir salir del plano, y ahí empezaron a surgir los objetos. Hice unas pinturas que chorreaban al piso, eran como ejercicios o algo de una tercera dimensión, pinturas que seguían por la pared hasta el piso; y esas fueron las primeras cosas que se fueron transformando en objetos. Y con los primeros objetos que hice, me sentía muy tímida en llamarlos "esculturas"... para mí no eran esculturas, eran objetos. Y hasta que me animé a decir "esto es una escultura", pasó mucho tiempo. En esa inquietud inicial, mientras era diseñadora gráfica y estaba muy lejos de considerarme artista, también hice cerámica, aprendí muchas técnicas, porque era muy inquieta y me gustaba hacer cosas con las manos; entonces ya tenía un dominio técnico bastante amplio, por lo cual no me daba miedo tampoco probar con diferentes cosas, porque eran todas técnicas que dominaba.

En la muestra del Museo Blanes "Mesura y abismo", ciertas características de tu lenguaje, como una asordada abstracción de paleta baja, o un tratamiento meticuloso y sutil de los materiales empleados, sobrevuela lo hecho en los distintos soportes.

La exposición del Blanes fue justamente eso, mostrar cómo existe esa conexión entre la pintura y el grabado y la escultura. En el montaje se buscó también... había lugares donde tú te parabas en la exposición y la pintura se continuaba y se repetía en las esculturas. Es algo que no busco expresamente: no estoy pensando, cuando hago una escultura, en que se parezca a la pintura... sucede naturalmente, lo descubro después y me sorprende, o sea, es algo que está adentro mío, y me parece que está bueno enfatizarlo luego. Eso es algo a lo que Nelson Ramos le llamaba la "huella digital". La huella digital aparece en cada una de tus obras.

El año pasado recibiste el Gran Premio Nacional de Artes Visuales con tu obra "Arqueología", y ahí abordás un planteo conceptual.

Lo conceptual siempre está presente, la exposición del Blanes, de la que hablábamos recién, muestra una faceta más formal

de la obra... pero lo conceptual siempre está, tal vez más en otro tipo de proyectos, porque yo voy pintando en paralelo, nunca dejo de pintar, igual que la escultura son ejercicios más formales, pero siempre llevo en paralelo proyectos puntuales donde voy volcando esos ejercicios formales que hago con la pintura, el grabado y la escultura, los voy volcando en proyectos que tienen más que ver con lo conceptual, como hice con "El Germen de Babel", donde exploraba la pérdida del significado del lenguaje con las herramientas digitales, lo que está sucediendo con estos traductores de Google, de Internet... y con "Arqueología" lo hice con el tema de la falsificación de piezas arqueológicas y con la información no verificable y con la revalorización de la cultura indígena local, juntando un montón de cosas que andan en la vuelta y que me inquietan...

Ahondemos en los temas que propusiste en "Arqueología".

Tiene varios temas; uno de ellos es la falta de verificabilidad de la información, cuando una información falsa nos es bien presentada tenemos la tendencia a creerla... En el arte y en todo... hay muchísimos ejemplos, y ahora con Internet está pasando mucho, hay hasta sitios de noticias falsas, que circulan por las redes sociales, y a ver cuánta

gente se las cree y las replica y se convierten en virales... cuanto más escandalosa es, cuanto más posibilidades de creértela tenés, más viral se vuelve... son experimentos sociales ¿no? o sea, ese es uno de los temas. Otro de los temas son las piezas de arte o arqueológicas —vale para las dos— falsas, que pueden ser copias de piezas verdaderas o falsas falsas. Y cuando son falsas falsas hace falta generarles la documentación que las convierta en verdaderas. Otro tema es la parte institucional, cuando una institución hace que esa historia tenga una validez... cuando tenemos una documentación falsa o cuestionable, hace falta una institución que le de validez; en este caso la institución es el museo, si eso mismo lo pongo en un supermercado no se lo cree nadie, pero cuando se presenta en un museo pasa a ser verdad. Una exposición de arte hace que todo tenga cierta gracia, y bueno, ponerle un código QR, ya hace el ruido suficiente, pero de lo que se trataba era de reflexionar sobre todos estos temas y las reacciones que provocan... De hecho, el paso final... lo que hice en "Arqueología" fue generar toda la documentación: hice la pieza, la rompí un poco, la enterré en el fondo de casa, le saqué fotos, la desenterré,



Sin título (de Grabado en la memoria) Grabados calcográficos en placa de mdf, chine collé
22 x 43 cm cada uno, 2008

y generé toda la documentación... hice los dibujos de los arqueólogos, las revistas de divulgación de los arqueólogos franceses, y de los historiadores uruguayos vinculándola de forma sutil con piezas de indígenas locales similares, porque hay cosas muy parecidas... notas de prensa envejecidas haciendo referencia al descubrimiento...

Sí, y hasta una factura de un remate en New York.

La obra en total narra una historia a través de las fotografías y los diferentes documen-

tos, el descubrimiento de la pieza en la excavación en 1968, las notas de la prensa, los artículos en revistas y libros de la época... y luego aparece en el catálogo de un remate en Nueva York en 1994, que es el año en que se inventaron los códigos QR. El descubrimiento lo situé en un momento difícil del país, para que fuera válido que eso desapareciera, hice referencias a como que lo tenía un coleccionista argentino..., me pareció creíble... Incluí la factura de adquisición de la pieza, para que existiera la excusa para que la pieza estuviese presente... y una

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@claeht.edu.uy | www.cultura.claeh.edu.uy

**FACULTAD
DE LA CULTURA**

**CALIDAD
UNIVERSITARIA**



"Arqueología", Gran Premio Adquisición MEC, "57.º Premio Nacional de Artes Visuales Octavio Podestá", 2016

copia de fax, que era la tecnología disponible en la década del 90.

¿Te basaste en alguna factura concreta?

Internet es una cosa maravillosa, conseguí una factura de un remate, vi como era el tema de los impuestos... está todo muy bien documentado. Diseñé los folletos de acuerdo al diseño gráfico de los noventa, inventé el logotipo de la casa de remates, hice todo el entorno... La fotito de la pieza en cuestión mide 3x3 centímetros, y la acompañan veinte piezas más que conformaban el remate de la casa de subastas... el catálogo está diseñado completo, para ser exhibido al lado de la pieza "arqueológica", y luego envejecido para que parezca que lleva veinte años guardado... fue mucho trabajo, ... y me divertí muchísimo haciéndolo...

gica", y luego envejecido para que parezca que lleva veinte años guardado... fue mucho trabajo, ... y me divertí muchísimo haciéndolo...

¿Cuánto tiempo te llevó ese proyecto?

De generación, varios meses... aparte, hasta que yo misma entendí cómo era... mi idea inicial era que fueran fotografías... eran mis manos con guantes como revolviendo los cajones de un museo, y descubriendo todo eso que estaba guardado en secreto, y documentarlo con fotos... y después me empezaron a quedar demasiado bien las cosas, entonces había que mostrarlas, ...

¿Pensaste el proyecto para presentarlo en el Salón Nacional o no tenía un destino específico?

El proyecto inicial lo pensé como fotos o podía ser un libro... las cosas van cambiando y se adaptan. Yo andaba con eso entre manos, después, bueno, iba a haber un llamado a Salón, y para el Salón podía ser una instalación... y terminó siendo una vitrina. Y recién cuando me seleccionaron era, "bueno, ¿qué vitrina?" ... estuve yendo al museo a ver si tenían algo donde yo pudiera armarla ... la resolución de que iba en ese soporte, con esa campana, se tomó en... no sé... una semana...

Recientemente realizaste un viaje donde visitaste la Bienal de Venecia y concurriste a una residencia en Holanda. Contame primero lo de la residencia ¿de qué trató?

La residencia fue en una fundación, que está a cargo de dos artistas holandeses, ellos también son curadores y gestores culturales, tienen mucha experiencia en generar exposiciones, y están muy vinculados con galerías y con las bienales y las ferias de arte, y todo el movimiento artístico europeo. La preocupación mía es, en este momento de mi carrera, con la situación del mercado local y luego de ganar el Gran Premio Nacional... yo estaba acostumbrada a presentarme a concursos e ir creciendo... pero, ¿cómo sigo ahora? ¿cómo salgo al mercado internacional? Ese tipo de cosas que desde acá son muy difíciles de vislumbrar.

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

Ellos te eligieron.

Yo postulé y ellos me seleccionaron. Otorgan cuatro becas anuales para artistas de distintas partes del mundo para tutelarlos en diferentes proyectos. El tema era gestionar una nueva situación y una nueva cabeza, contándoles que íbamos a viajar, que iba a ir a la Bienal de Venecia... estaba evaluando ir a la documenta Kassel, que al final no fuimos... pero era como, bueno, viajar y ver cómo está la cosa en otros lados... pensando en conseguir una galería en Europa, pero... ¿cómo te acercás a una galería en Europa?

¿Cómo evaluás el resultado de esa experiencia?

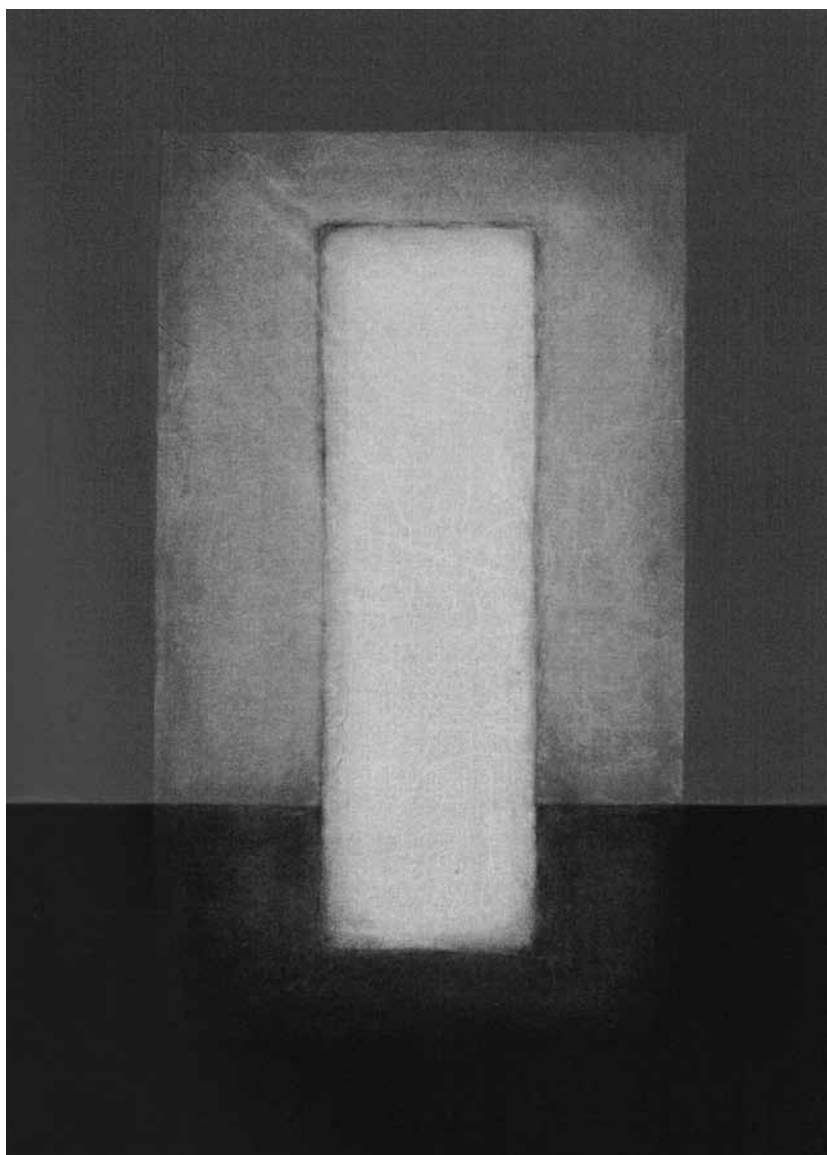
También la idea era trabajar un proyecto de nivel internacional, algo que se pudiera postular a un envío internacional, a una bienal... Durante las semanas que estuve en Holanda desarrollé la base de un proyecto en el que voy a comenzar a trabajar ahora.

Y en este caso ellos te van a asesorar para la posterior proyección internacional.

En lo referente al mercado internacional, en realidad, no está tan claro. Lo que me ayudaron a ver es cómo cambia la percepción local, o cómo podés pensar en chiquito, y cómo podés pensar en más grande... que es una sutileza de cambio de cabeza. Es muy sutil, y ni siquiera sé cómo explicártelo.

¿Cuáles serían parámetros que tenés que considerar para hacer un proyecto que esté inserto en el escenario mundial?

En principio, como que tenés que sacarte un casco... algo que ellos me dijeron, y que al principio me cayó como un balde de agua fría... me dijeron que yo estaba trabajando como hace treinta años. Pensé que lo decían por mi pintura tan formal... porque yo sé que tengo una pintura que es formal y que es, en cierto modo, conservadora. Hasta que entendí que no es por lo que pinto, sino por cómo presento lo que pinto. Como que el público europeo ya no está para ver pintura en un cubo blanco y después colgarla en su living... ya no es eso... esto viene desde el artista y esto es para que lo vivas..., el público europeo necesita sentirse más involucrado. Tiene que ver con la relación del artista con su obra y con lo que el público espera que el artista deje en ella, y va también en cómo se exhibe, dónde, cuándo, como entran el tiempo y el espacio, todo cuenta.



Tiempo cero. Acrílico y collage sobre lienzo. 100 x 80 cm, 2012

¿Qué te dejó lo que viste en la Bienal de Venecia, seguramente el evento más importante de las Artes Visuales, conjuntamente con la documenta de Kassel?

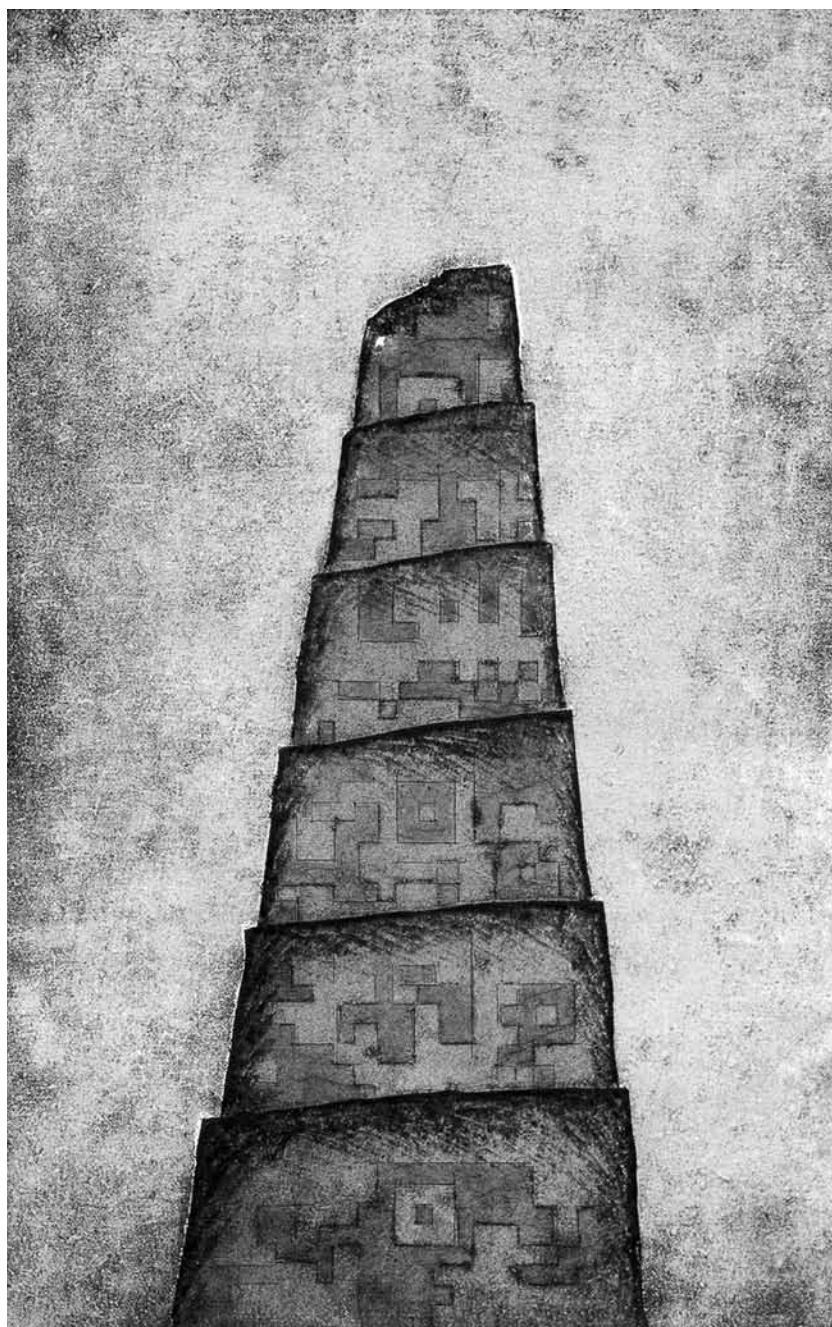
La primera conclusión es que hay muchísimos artistas trabajando en todo el mundo, y eso es fantástico. El título de la Bienal, en principio parecía medio liviano porque era "Viva, arte viva", pero tiene que ver justamente con que el arte está vivo, y eso es fantástico. Vimos obras de artistas muy veteranos que están trabajando con una cabeza muy joven, y vimos obras de artistas muy jóvenes que están empezando y que están haciendo arte que ya es muy sólido... o sea, en ese sentido, es fantástico. También ví cosas de las que ya me olvidé, y otras de las que no me voy a olvidar nunca; entonces es un panorama que es muy enriquecedor.

Encontraste coincidencias de lo que te dejó la residencia.

Creo que la conclusión es que la obra siempre tiene que tener algo más que la obra en sí misma ¿no? Y que eso lo necesita el espectador.

La necesidad de lo conceptual, digamos...

Es que es algo que siempre estuvo. Lo que pasa que tal vez a nosotros no nos parecía necesario decirlo... yo siempre esperaba que el otro viera, porque me parecía importante la mirada del otro... y me parecía que la mirada del otro completaba la obra. Y yo estuve muy aferrada a eso mucho tiempo; entonces trataba también como de dar información... pero poca; incluso con proyectos más conceptuales, como con el de "Arqueología", dejé un montón de puntas abiertas porque



Construcción binaria (de la Serie *El germen de Babel*). Grabado calcográfico en placa de mdf. 25 x 16,5 cm, 2013

me parecía interesante el recorrido que pudiera hacer el otro. Bueno, parece que hay que ir un poquito más y darles más... darles como un camino más escrito. Pero cuidado, porque si no tiene fondo y no está bien, hace agua enseguida y es algo que ha pasado mucho con el arte conceptual, y es de lo que se están agarrando ahora algunos, como lo que está haciendo Avelina Lésper¹, que es peligrosísimo si le entra a esa gente que dice que no entienden el arte...

Si la obra no está hecha de una forma sólida y sincera desde el artista, hace agua enseguida, y se nota muchísimo... o sea, tiene que tener el fondo necesario.

Es un tema que tiene muchas aristas, por un lado, puede ser la resultante de una mirada de un tiempo determinado, o puede responder a nuevas complejidades del mercado, o simplemente a modas.

Siempre hay modas... las modas son pasajeras, y lo otro permanece, o por lo menos tiende a durar un poco más...

¿Qué conclusión sacó sobre la puesta en escena de Damien Hirst² fuera de la Bienal?

Una exageración... me parece bien que un artista que se mueve en un mercado tan grande, tenga mucho para mostrar y

para vender, pero creo que su asesor de marketing le debería haber pedido que se contuviera. Hizo un mundo entero, es como demasiado.

Es un gran asesor de marketing de su obra.

Tiene muchas piezas que son excelentes, y sorprende en cada sala, pero al final resulta hastiante recorrer esos esos espacios inmensos ... llega un momento que decís "por favor, no aguanto más".

Después de ver lo que sería una muestra de lo que son las tendencias imperantes en el mundo. ¿Es inevitable trazar un paralelismo con lo que se ve en nuestro escenario?

Yo creo que acá estamos muy bien, muy bien... No vi nada allá que me demostrara que acá estamos en ningún momento que desentone. No vi nada con una tecnología descollante, no vi nada —salvo lo de Hirst, que me pareció totalmente desmedido— donde se manejaran presupuestos o dimensiones exorbitantes... desde el punto de vista que tiene que ver con lo creativo y lo expresivo, o sea las cosas que realmente me conmovieron, tienen que ver con cosas bordadas, con libros de artista, con proyecciones... No estamos lejos para nada, porque no todo tiene que ver con cuestiones de presupuesto. Una instalación hermosa que ví es de un artista cubano —que no recuerdo el nombre ahora— estaba en un palazzo fuera de los *Giardini*, fuera del espacio³ de la Bienal. El espacio es una biblioteca clásica con estantes para libros de piso a techo, en las cuatro paredes... en lugar de libros estaba todo lleno de botellas que tenían dentro hierbas curativas de la Toscana italiana y de Cuba, con una iluminación preciosa. Estabas en ese espacio y había una música, pero no era música, era más como un mantram, era algo muy mágico. ☺

¹ Crítica de arte mexicana que mantiene el implacable discurso de que el arte contemporáneo es una farsa, incluyendo a artistas, galeristas y museos.

² *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Palazzo Grassi y Punta della Dogana

³ La Bienal de Venecia se desarrolla en los pabellones de Giardini, Arsenale y otros espacios en el centro histórico de la ciudad albergan pabellones de otros países participantes.

“Comicaturas”

Jaime Clara

La Fundación Iturria presentó el día 15 de junio próximo pasado la exposición “COMICATURAS” de Jaime Clara (San José de Mayo, 1965). Vale destacar que la mencionada muestra fue preparada en base a diálogos cibernéticos entre el autor y el artista visual Ignacio Iturria (curador de la muestra), a más de 8.000 km. de distancia. Clara es conocido por su labor periodística en diversos medios periodísticos de Uruguay, pero además es artista y caricaturista. Ha realizado obras sobre diversas personalidades del medio local e internacional utilizando, desde hace un tiempo, su dedo índice directamente sobre la pantalla del iPad. La muestra seguirá hasta el martes 15 de agosto, mientras que el jueves 5 del mismo mes Clara brindará un taller junto a otros artistas invitados.

DIALOGO ENTRE IGNACIO ITURRIA Y JAIME CLARA

Jaime- Ignacio, aquí Jaime!!! Antes que nada, ¡gracias por todo!
Sobre la pregunta que le mandaste a Claudia de si hacía los dibujos a lápiz y luego los fotografiaba y los ponía en la computadora, te respondo que jamás lo hice, Jamás dibujé con lápiz y luego les saqué fotos. Mi vida digital comenzó en 2013 con el iPad, dibujando desde cero, con el dedo (nunca lápiz óptico o lápiz para iPad) sino mi dedo índice sobre la pantalla. Eso sí, lo que cambia es la aplicación. He usado, sin conocerlas, Drawing box, ArtRage, Paper, Sketch Time, como no he leído manuales, las voy descubriendo y conociendo cada día. Sí suelo hacer en alguna caricatura, un boceto con una herramienta que es lápiz o grafo celeste, como base, en el caso de que la cara sea medio complicada de hacer...o lo que hago a veces es hacer bocetos en papel común y corriente y después miro ese dibujo como si fuera un modelo, pero son los menos. El 100% de los dibujos que estarán expuestos son hechos en iPad, con el dedo, en esas aplicaciones.

Ignacio- Perfecto! ¿Casi ponés una por día?

J- Me impuse, desde que tuve Facebook, hace algunos años, a publicar una por día,



Espínola Gómez



Jorge Abbondanza



Savater

no necesariamente nueva. Mi Facebook es profesional, sólo cosas culturales, de trabajo, donde incluyo las caricaturas.

I- ¡Está buenísimo!! Yo quedo curioso cada día, por saber cuál aparecerá mañana...

J- Jajaja, depende de muchas cosas, de la coyuntura política (es la que menos interesa), me gustan los aniversarios uruguayos, sobre todo culturales (escucho una audición en Radio Imparcial, todos los días a las 5 de la mañana que los dice), o la vieja y querida Wikipedia. Dibujo en cualquier lado, el iPad lo permite, en la radio, en el baño, en la sala de espera de la mutualista, en casa, en un boliche.

I- ¡Tu atelier es en cualquier lado y además no manchas nada!!

J- Sí pero no abduco del papel, del cartón, es lo que me gusta, pero para eso necesito un tiempo (cuando puedo me lo hago) que hoy no tengo. La tecnología vino a salvarme la vida en ese sentido, sabiendo que es lo que plásticamente menos me entusiasma. Por eso me conmovió (no exagero) que te fijaras en mis dibujos.

I- ¡Son superplásticos! Es lo que me sorprende.

J- Muchas gracias.

I- Esta charla podría estar escrita. Entraría el tema "Retrato y Caricatura"

J- Siempre me propuse dibujar caricaturas. Con el primero que hablé fue con Hugo Nantes, íntimo amigo de mi padre, si bien me alentó me dijo que no me centrara en la figura humana e hiciera otras cosas. Y no le di bola. El único taller que me dio bola (y hasta por ahí nomás) fue Guillermo Fernández, que me aceptó la condición, pero me fue llevando a otros lados sin que yo me diera cuenta. ¡Un crack! Luego de su muerte no dibujé por algunos años...bloqueo mental, tristeza, me impresionó mucho la muerte del Guille.

I- Y la de Romero.

J- Uf, sí, fue fuerte, pero no lo conocía demasiado, no tuve vínculo, salvo un par de veces. Vivía al lado de lo de mi abuela. A fines de mayo inauguro una muestra: Nantes, Romero y yo en Flores, llevados por la Intendencia. ¡Qué honor!!!

I- Excelente.

J- Pero la caricatura es la madre de todas las batallas. Soy gran consumidor de caricaturas, desde chico. Ver caricaturas siempre me nutrió y me nutre todo el tiempo.

I- ¡Yo también, eran tremendos artistas!! A

los que van a pintar a Casablanca les insisto en estudiarlos y copiar sus composiciones y las secuencias.

J- Si mirar, mirar, mirar, Guillermo me enseñó esencialmente a mirar, a leer imágenes.

I- Mirá a Phillipe Guston, el pintor, y decime, ¿cómo lo calificás? Para mí es importante lo que me digas.

J- Ok, te lo contestaré, pero mis tótems son David Levine, Sabat, Nine, Arotxa y Ombú por aquí, Al Hirschfeld y todo lo que caía en mis manos.

I- Los retratos de Torres, algunos en especial, para mí son caricaturas, pero dicen retratos.

J- Son caricaturas sin duda. Oribe, Leonardo, los tengo muy presentes.

I- Claro. ¡No sé por qué no se habla de su humor! Me gusta coincidir contigo.

J- Del mismo modo. Nos encandilamos con el constructivismo y dejamos de lado el resto. El marketing no le ha hecho tanto bien en algunos aspectos al viejo Torres.

I- Sí, inventan otro Torres, con el compás en la mano, y creo que ni lo usaba.

J- Tal cual.

I- Hay obras tuyas que son manchas de un expresionismo controlado...están las que se basan en las líneas...

J- Lo que pasa es que en la prueba-error no pasa nada. No se ensucia ni nada, probas y si no te gusta retrocedes y todo igual, en ese sentido la tecnología es la gran aliada...y muchas veces probas cosas que ni idea cómo van a caer, como "tirar" un balde de pintura sobre líneas, no sabes cómo se van a distribuir, y el efecto es maravilloso, entreveras colores, se mete esa pintura virtual en recovecos que no sabes que existen.

I- ¡Eso es pintura!!! Virtual se podría decir. ¡Está buenísimo el entusiasmo! ¿Y podés hacer un Pollock?

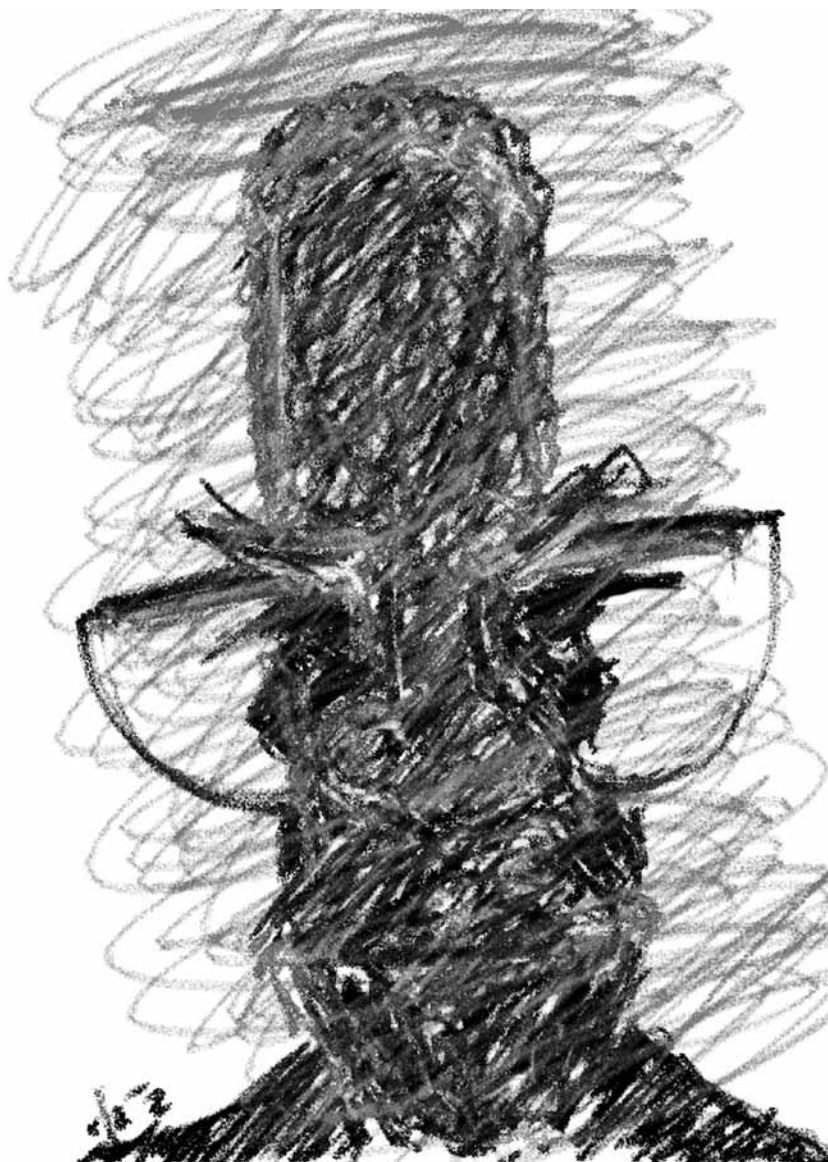
J- No, no he encontrado, si es que se puede. Debo estar usando el 10% de las potencialidades de las apps. Eso es por falta de tiempo.

I- Esta conversación tendría que ser la presentación de tu muestra, si te parece, ajustando lo que quieras

J- Jajaja, sí, lo que quieras. Se ajustará al momento. Pero sí, la seguimos.

I- Estoy feliz de que hagamos esta muestra... tu obra me sorprendió y me gustó mucho.... Me parece un aporte y abre un camino en nuestro medio plástico....

J- ¡Uffff Ignacio, me abrumás!! ¡Muchas gracias!!!!



MalcomX

Jaime Clara nació en San José de Mayo, en 1965. Desde que entró a una radio, siendo niño no salió más. Trabajó en la radio CW 41 Broadcasting San José. En Montevideo, desde 1981, en Radio Centenario, por un par de años. Se graduó en la Licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Católica del Uruguay. Actualmente trabaja en Radio Sarandí, conduciendo "Sábado Sarandí", donde desarrolla periodismo cultural. Desde 2013 co conduce el programa cultural "Por amor al arte", con Malena Rodríguez, en la señal de cable NSTV. Integra el equipo periodístico de "Desayunos informales" de Teledoce. Desde 2016 co dirige con Alva Sueiras el portal en Internet Delicatessen.uy, sobre cultura, viajes, gastronomía y placeres mundanos. Tiene el hábito de dibujar caricaturas desde hace muchos años. Asistió al Taller del maestro Guillermo Fernández. Expuso caricaturas en muestras individuales en Uruguay y en el exterior. Desde hace algunos años, sus dibujos son requeridos por publicaciones argentinas y uruguayas. En 2014 expuso "Diestra y Sinistra" en la Sala de Arte del Banco Ciudad de Buenos Aires. Esta exhibición de caricaturas políticas se vio primero en Montevideo y luego realizó una gira por varios departamentos del interior del país. En 2017 expone "Comicaturas" en Fundación Iturria.

PUBLICACIONES

En 1999 publicó un libro de poesía "Sin pecado un adorno". (Argentina). En 2011 fue editado su poemario "Es inmensa la noche" (Montevideo). En 2009 publicó un ensayo "En campaña. Una mirada sobre propaganda y marketing político". En 2010 integró el trabajo colectivo "Estallido celeste". En 2012 publicó en co autoría el libro "Desde el alma", editado en Argentina en 2014. En 2015 publicó su primer libro de cuentos "La terrible presión de la nada" a través del sello Seix Barral.

PREMIOS

En 2005 y 2006, obtuvo los Premios "Tabaré" al mejor programa cultural en radio y el "Morosoli" (2006) por su programa "Sábados Sarandí". En 2013 fue premiado como Hombre del Año en Radio. En 2013 obtuvo el premio José Enrique Rodó a la libertad de prensa otorgado por el Círculo de la Prensa del Uruguay. Premio Manuel Oribe a la Cultura, entregado por el Partido Nacional en 2013. En 2014 premio Alas a la cultura. Tiene un blog arteycaricaturas.blogspot.com y dos páginas web www.jaimeclara.uy y www.delicatessen.uy

La Reforma Luterana y su impacto en las artes visuales

“No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni lo de que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ella ni le darás culto”.

(EX 20, 4-5=Dt 5, 23-30)

“Una imagen en la pared que yo contemplo sin superstición, no nos está prohibida. De lo contrario, habría también que prohibir los espejos [...] No considero malo que tales historias [de la Biblia] se pinten en las alcobas y cámaras junto a los proverbios, a fin de tener en todas partes la obra y la palabra de Dios siempre presentes ante nuestros ojos”.

(Martín Lutero, *Contra los profetas celestiales*, 1525)

JOSÉ COITIÑO

Este año se conmemora el Quinto Centenario de la Reforma Luterana iniciada en Alemania en 1517. Se trató de un movimiento religioso que rompió definitivamente con la unidad de la cristiandad occidental. Unidad que se mostraba muy endeble a comienzos del siglo XVI. Más allá de las repercusiones que tuvo en el campo religioso, político y social, la Reforma provocó un gran impacto en el terreno de las artes visuales. Dar cuenta brevemente de cómo afectó la producción artística es el objetivo del presente artículo. Se examinará sucintamente las ideas de Martín Lutero en lo concerniente a la imagen religiosa. Asimismo se estudiarán algunas obras creadas en aquella centuria por ciertos artistas que adhirieron a la propuesta del reformador alemán. En ellas se materializaron las críticas realizadas por este a la Iglesia Católica y al papado, así como, determinadas nociones de su pensamiento religioso, contribuyendo a la difusión de la propuesta luterana.

Martín Lutero y su postura sobre las imágenes religiosas

Como lo señala Juan Carmona, de las tres grandes religiones monoteístas, el cristianismo es la única que acepta la representación antropomórfica de la Divinidad y el culto a las imágenes sagradas. Aunque en la Biblia la condena contra la ejecución de imágenes es contundente, paradójicamente este texto se convirtió en la principal fuente de inspiración para la creación de imágenes religiosas¹. La cuestión de las imágenes sagradas suscitó en los primeros siglos de vida del cristianismo vehementes disputas en Europa Occidental hasta que finalmente la postura iconódula terminó prevaleciendo. Pero en los albores de Época Moderna la Reforma Religiosa, iniciada por Martín Lutero, quien preconizaba la importancia de la palabra escrita frente a la imagen, puso nuevamente en tela de juicio dicha postura. Se cuestionaba “no sólo las enseñanzas y prácticas de la Iglesia católica, sino también las tradiciones y asunciones subyacentes de la cultura europea, incluida las artes plásticas”². De este modo, el movimiento reformista afectó de gran forma las

artes visuales y sus efectos se proyectaron mucho más allá del siglo XVI.

En lo concerniente estrictamente a Lutero, aunque mostró una cierta prevención hacia las imágenes, no promovió la práctica iconoclasta como lo hizo Juan Calvino y otros reformadores. Por ejemplo, la ciudad de Núremberg adoptó el credo luterano en 1525 pero el Concejo de la ciudad logró evitar los excesos iconoclastas que se dieron en otras ciudades de Alemania y Europa, coincidiendo con los planteos del teólogo alemán. Este adoptó una postura intermedia, “se mostró más indiferente que hostil ante la pintura y la escultura, oponiéndose tanto a la veneración como a la destrucción de las imágenes”³. En lo referente a la fuerte condena expresada en el Antiguo Testamento Lutero señalaba que había “dos tipos de imágenes”. Dios no refería a todas las imágenes, sino sólo de aquellas que tomaban “el lugar de Dios”, es decir, a las imágenes de culto⁴. La imagen religiosa no constituía un motivo de preocupación y no implicaba un riesgo ejecutar o poseer una obra artística mientras no se cayera en la idolatría. Consideraba que las pinturas inspiradas en la Biblia contribuían a la



Alberto Durero, *La Última Cena*, 1523, Xilografía, 21,3 x 30 cm, British Museum, Londres.

enseñanza de la religión; es decir, cumplían un fin pedagógico y por esto debían ser aceptadas. Eran válidas para recordar pero no para ser adoradas. Lutero “calificó algunos temas, sobre todo los del Antiguo Testamento y los de carácter alegórico, de especialmente instructivos y dignos de imitación”⁵. Su crítica se dirigió a las prácticas idolátricas que el arte había generado y a la falsa creencia de que el encargar una obra religiosa constituía una buena obra ante los ojos de Dios. Según la Iglesia católica, el hombre podía obtener la salvación recurriendo a la realización de buenas obras, como brindar apoyo económico a la institución eclesiástica o encargando obras artísticas para enseñar y emocionar a los fieles. Todo esto derivó en la proliferación de una serie de imágenes religiosas en las que la ostentación y la sensualidad fueron moneda corriente. Esto fue criticado duramente desde la Edad Media y posteriormente en la época de la Reforma. “Aquellas llamativas imágenes esculpidas y doradas, y aquellas múltiples tablas cubiertas de infinitos colores, hacían alarde tanto de la habilidad técnica del artista como de su devoción, o de lo otro. Ya en el siglo XV, se había crítica-

do ferozmente bellas imágenes de la Virgen, similares a las de Lochner o Van Eyck, desde Bohemia y el sur de Alemania. Para muchos espectadores de la época, el arte necesitaba ser “reformado”: purificado, simplificado y centrado en elementos básicos de forma, estructura y narración, en lugar de accesorios molestos, frecuentemente indicativos de riqueza y prestigio social”⁶. En este sentido el arte que se desarrolló bajo la influencia de la Reforma luterana se conecta con aquel primer arte cristiano que se desarrolló antes del Edicto de Milán del 313 d.C. Lo fundamental en aquellas obras era transmitir el mensaje divino de forma clara y no los aspectos técnicos y formales. Se representan “imágenes-signos que se dirigen ante todo a la inteligencia y sugieren más de lo que efectivamente muestran”⁷. Todo este ideario con respecto a la “reforma del arte”, estuvo a su vez estrechamente vinculado con un principio fundamental de la doctrina luterana: la salvación sólo se obtiene por la fe individual, de nada sirven las buenas obras.

Un “arte protestante”: las imágenes al servicio de las ideas luteranas

Durante el siglo XVI el arte fue empleado

como un arma propagandística por luteranos y católicos simultáneamente, y las imágenes demostraron una vez más el poder que tenían. En vida de Lutero se crearon grandes obras de arte religioso inspiradas en el protestantismo. En este sentido el grabado constituyó una expresión artística fundamental, tanto para ilustrar y divulgar las ideas religiosas luteranas como para atacar a la iglesia católica y al papado. “Mientras que el calvinismo y la reforma suiza fueron contrarias a las imágenes y su destrucción fue violenta y traumática, Lutero, en cambio, tras los sucesos de Wittembreg, acabó admitiendo su función pedagógica, especialmente a través del grabado, impulsando con ello el auge del gran grabado alemán”. Fue, la propaganda luterana, el primer “mass media” de la historia del arte ya que la estampa se utilizó con una doble finalidad [...]; por un lado ilustrar las Sagradas Escrituras, por otro, como propaganda antipapista”⁸. Aquella aspiración que pregonaban los reformistas sobre la simplicidad y claridad de las imágenes, es fundamental para comprender la relevancia que tuvo el grabado como expresión artística difusora del pensamiento luterano. El hecho de los grandes grabado-



Hans Holbein, *El cardenal*, dibujado ca.1523-1526, Xilografía, 6,3 x 4,8 cm, British Museum, Londres



Hans Holbein, *El Fraile Mendicante*, dibujado ca.1523-1526, Xilografía, 6,3 x 4,8 cm, British Museum, Londres. Versión 2

res⁹ de la época se hayan puesto al servicio de la Reforma fue un elemento clave para su triunfo. Estos ejecutaron imágenes religiosas que se alejaron del naturalismo y la sensualidad que predominó en las creaciones del Renacimiento italiano.

Artistas de la talla de Lucas Cranach el Viejo, Hans Holbein el Joven y Alberto Durero confeccionaron grabados inspirados en las ideas teológicas de Lutero y en sus críticas a la iglesia católica y al papado. A modo de ejemplo se puede citar la famosa estampa titulada *El Papa Asno* de 1523 proveniente del taller de Lucas Cranach, considerado el “artista oficial de la Reforma” y que fue reproducido en un panfleto publicado conjuntamente por Melanchthon y Lutero. Esta imagen, con algunas variantes, habría surgido a fines del siglo XV (1496) como sátira política del Papa Alejandro VI¹⁰. El sumo pontífice es representado como un ser híbrido cubierto de escamas con cabeza de burro y torso femenino. Según Fritz Saxl, en este grabado el mensaje fundamental es que “La Iglesia es un cuerpo espiritual y un reino espiritual, reunidos en el espíritu. Por tanto, no tendrá y no podrá tener una cabeza carnal ni un señor ajeno. Solo Cristo es la cabeza y el señor que reina dentro del espíritu a través de la fe en los corazones”. Es por ello que “El Papa no encaja mejor como cabeza de la Iglesia romana que una cabeza de asno en

un cuerpo humano”¹¹. Concomitantemente, se asocia al Papa con el pecado de la lujuria. Se representa allí el tronco de una mujer con pechos, abdomen y vulva sobresalientes, que simbolizarían la tendencia frecuente del papado de entregarse al sexo¹².

Otro grabado, obra de Cranach para el *Nuevo Testamento* traducido al alemán por Lutero, presentaba al Papa y a Roma como la *Gran Prostituta de Babilonia* que ofrecía y vendía sus servicios a los ricos y poderosos, montando un monstruo de siete cabezas que alude a los siete pecados capitales que se aúnan en la figura del Papa y la Iglesia romana. El Papa se asimila al Anticristo porque, según Lutero y sus seguidores, quebrantaba las Sagradas Escrituras en la medida que impedía a la mayoría de la población acceder a ellas mientras vivía rodeado de boato en Roma.

En la serie de grabados realizadas por Hans Holbein sobre la *Danza de la Muerte* entre 1523 y 1526, podemos encontrar algunas estampas que coinciden con la crítica que Lutero y otros hicieron al clero por su apego a los bienes mundanos. Por ejemplo en el grabado titulado *El Cardenal*, la muerte (representada como un esqueleto) le quita al sacerdote el capelo cardenalicio que simboliza su oficio mientras éste entre sentado en una vid, símbolo por antonomasia del sacrificio de Cristo, vende indulgencias a

un humilde creyente. Martin Lutero había denunciado con vehemencia esta mercantilización del perdón. Desde su óptica la Iglesia había construido sus ostentosos edificios vendiendo a sus fieles falsas esperanzas de salvación, aprovechándose de la ignorancia y el miedo de éstos. En otro grabado de la serie, el *Fraile Mendicante*, la figura de la muerte se hace nuevamente presente y arrastra a un fraile, mientras este, aterrorizado, se aferra desesperadamente a sus riquezas. Del mismo artista es la estampa *Lutero, Hércules Germánico* de 1519. Allí el monje agustiniano, al estilo de una gigantomaquia, aplasta ferozmente a sus enemigos que se asimilaron a los monstruos derrotados por Hércules en sus trabajos. Con su mano derecha sujeta una clava con la cual parece disponerse a golpear a un monje que sujeta por el cuello con su otra mano. Este horrorizado alza sus manos y su gesto de sufrimiento recuerda a Laocoonte.¹³ A los pies de Lutero yacen derrotados sus enemigos entre los que se encuentran Aristóteles, Santo Tomas, Occam y el propio Papa.

El otro gran artista que estuvo al servicio de la Reforma a partir de 1520, y que realizó obras acorde con las nuevas ideas religiosas fue Alberto Durero. Erwin Panofsky señala que “En su adhesión a la causa del protestantismo Durero no flaqueó jamás [...] El



Hans Holbein, *Lutero, Hércules germanicus*, 1519, Zürich.



El Papa Asno, 1523, ilustración para un panfleto de Lutero y Melancthon

arte de Durero refleja esa conversión [...] tanto en su contenido como en su estilo [...]. Su estilo viró de un esplendor y una libertad deslumbrantes a una austeridad imponente”¹⁴. Una obra en la que se visualiza claramente lo que señala Panofsky es en el grabado *La Última Cena* de 1523. En este Durero representó una escena consagrada del arte cristiano pero la dotó de un nuevo enfoque y significado, acorde con las ideas luteranas. Se trata de una imagen “reformada” determinada por su simplicidad formal exenta de sensualismos. El espacio en el que se encuentra Jesús y los Apóstoles, en el que Judas no está presente, se caracteriza por su austeridad. Hay una evidente economía de recursos en la escena. En lo

que refiere a su significado este grabado es un reflejo de la postura luterana sobre la Eucaristía. En el margen inferior derecho se representan dos elementos del sacramento, una jarra con vino y un canasto con panes. En la mesa se observa un cáliz litúrgico del cual beberían los cristianos reformados. Pero es la bandeja vacía que se encuentra en el centro de la escena, sobre el suelo, el elemento iconográfico de mayor relevancia. “Normalmente, la bandeja habría contenido el cuerpo de un cordero sacrificado, como recordatorio de que para los católicos la última Cena era una repetición del sacrificio del Cordero de Dios. Durero y otros protestantes sustituyeron ese sacrificio literal por la mera conmemoración”¹⁵. La

cena no se concibe aquí como un sacrificio, oponiéndose a la idea de transustanciación defendida por los católicos. En este sentido constituye una ilustración de la teología de Martin Lutero¹⁶. Existe otra creación de Durero, considerada como su “testamento artístico”, que se ha interpretado en relación a la Reforma luterana. Se trata de la pintura *Los cuatro Apóstoles* de 1526 y que fue donada por el artista al Concejo de la ciudad de Nüremberg. Se ha señalado que esta obra representaría los cuatro temperamentos humanos: el sanguíneo, el flemático, el colérico y el melancólico. Asimismo, se ha interpretado este cuadro en estrecha relación con la reforma luterana lo que no excluye necesariamente



Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura





Albrecht Dürer, *Los cuatro Apóstoles*, 1526, Técnica mixta sobre tabla, 204 74 cm cada una, Múnich.

la primera interpretación¹⁷. Según Palma Martínez está vinculada con la estética agustiniana, que tanta influencia había tenido en Lutero y cuyos principios esenciales eran el orden, la medida y la pulcritud¹⁸. En realidad el título de esta pintura no se corresponde con el tema, pues allí no se representan cuatro Apóstoles. En el panel izquierdo figura San Juan y San Pedro, y en el derecho San Pablo y San Marcos. Este último era un evangelista, no un apóstol. Para el historiador Norbert Wolf estos cuatro santos “son el símbolo de la verdad de la Sagrada Escritura, que defienden contra todas las amenazas e interpretaciones sectarias”¹⁹. Según el autor, la obra podría interpretarse en función de doctrina luterana de palabra. Asimismo, refuerza otro principio esencial de la misma: la Biblia es la única fuente de fe. De hecho, en el prólogo a la traducción de la Biblia Lutero resaltó la importancia de los escritos de San Juan, San Pedro, San Marcos y San Pablo (cuyos

textos tuvieron una gran influencia en el pensamiento de Lutero) como elemento fundamental de toda predicación. Esta idea se ve reforzada por la presencia de inscripciones, presentes a modo de sentencias, tomadas de los escritos de los cuatro santos. Las mismas acompañaban ambas tablas y advertían a los gobernantes del mundo sobre la predicación de los “falsos profetas”. La influencia de las ideas de Martín Lutero sobre la relación entre texto bíblico e imagen es patente aquí. En 1525 escribía en su obra *Contra los profetas celestiales* que: “El papel de las imágenes como señales y recordatorios se amplía cuando se les añaden citas bíblicas para, a través de las imágenes, redirigir la Palabra de Dios”. Esta obra no se dirigía solamente a los católicos, sino a las vertientes radicales e iconoclastas del protestantismo que se habían desarrollado en Alemania llegando al extremo de negar la autoridad de los evangelios e incluso la divinidad de Cristo. ☯

1 Juan Carmona, *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid, Editorial Akal, 2012, pp.11-12.

2 Hugh Honour y John Fleming, *Historia mundial del arte*. Madrid, Editorial Akal, 2004, p. 471.

3 Ídem.

4 Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid, Editorial Akal, 2009, p.607.

5 Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471-1528. Genio del Renacimiento Alemán*. Colonia, Editorial Taschen, 2010, p. 60.

6 Craig Harbison, *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid, Editorial Akal, 2007, p.112.

7 André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, p.18.

8 Palma Martínez-Burgos García, “Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del Barroco”. En: Miguel Ibáñez y Julián Martínez (Eds.), *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, p.27

9 Los grabadores recurrieron mayoritariamente a la xilografía. Esta técnica tuvo una gran expansión durante el siglo XV y las tres primeras décadas del XVI.

10 José Roso Díaz, “El asno incombustible. De la repetición de la imagen a la renovación del texto en el panfletario europeo de los siglos XVI y XVII”. En R. Zafra y J. Azanza, *Emblemática trascendente*, Pamplona, SEE/Universidad de Navarra, 2011, p. 751.

11 Fritz Saxl, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid, Editorial Alianza, 1989, p.235.

12 José Roso Díaz, “Emblemas del papado. La representación del vicio en la propaganda protestante alemana del siglo XVI”. En: *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, núm. 7, 2015, p. 127.

13 Fritz Saxl, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, p.253.

14 Erwin Panofsky, *Vida y Arte de Albrecht Dürer*. Madrid, Editorial Alianza, 1982, pp. 211-212.

15 Craig Harbison, *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*, p.115.

16 Antonio Rivera García, “La pintura de la crisis: Albrecht Dürer y la Reforma”. En: *Artificium. Revista Iberoamericana de Estudios Culturales y Análisis Conceptual*. Año 1. Vol. 1., p. 116.

17 Erwin Panofsky, *Vida y Arte de Albrecht Dürer*, p.244.

18 Palma Martínez-Burgos García, “Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del Barroco”, p.26.

19 Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471-1528. Genio del Renacimiento Alemán*, p.76.

LA ALEGORÍA DE LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY DE ANTONIO BALLESTER

Una mirada futura para la II República Española

Con motivo del centenario de la Independencia de la República Oriental del Uruguay, la Unión Iberoamericana convocó en 1928 un concurso para Bellas Artes con la finalidad de erigir un monumento dedicado por los españoles a la Independencia y que se ubicaría en la ciudad de Paysandú, lugar donde había una importante población de residentes españoles. El concurso lo ganó Antonio Ballester Vilaseca (Valencia 1910-2001), escultor que con apenas 18 años de edad y en pleno comienzo de su carrera artística, supo plantear un proyecto escultórico de carácter monumental, en el que presentó una moderna interpretación alegórica del escudo nacional en Art Déco, estilo que había asomado tres años antes y que resolvió con valentía y solvencia.

NÉSTOR MORENTE

Antonio Ballester pertenece a la generación de escultores valencianos que en la antesala de la II República Española decidieron romper con los cánones tradicionales que habían dirigido el desarrollo de la escultura con el academicismo. La vanguardia artística con la que dio comienzo la obra de Ballester se centra principalmente en el Art Déco, tendencia que se había patentado en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París en 1925. Así pues, Ballester fue uno de los pioneros en introducir este nuevo estilo en la ciudad de Valencia, ya que en ese momento era el garante de la modernidad.

Al igual que Ballester, otros escultores valencianos también apostaron por el Art Déco como: Vicente Beltrán Grimal, Rafael Pérez Contel, Alfonso Gabino Pariente, José Terencio Farré o Ricardo Boix, aunque será éste último el que más lo desarrolle en tiempo y obra. Antonio Ballester junto a Vicente Beltrán, serán los dos principales introductores del Art Déco escultórico en Valencia, pero con el desarrollo de la II República irán dejando a un lado esta

tendencia para desarrollar su obra hacia otras posibilidades en las que se verá reflejado un claro eclecticismo. Sin embargo, en sus primeras obras Déco, demuestran un alto nivel de sofisticación propio del que se estaba desarrollando en Francia o Estados Unidos de América.

El Art Déco llegó a España como un verdadero espíritu renovador de las artes en general, como la opción que daba paso a un nuevo tiempo marcado por la modernidad y esa modernidad que se vio garantizada con la llegada de la II República, se acrecentó aún más con la libertad artística. Esta misma libertad fue la que permitió durante el periodo republicano -o la "belle époque española"- el desarrollo de multitud de tendencias sin presentarse en ningún momento un canon a modo oficial. Cabe destacar sin embargo el periodo de la Guerra Civil (1936-1939), en el que sí se pronunció un claro desarrollo de obra en Art Déco como estilo "a modo oficial" para transmitir con esto un mensaje de modernidad y de futuro para la República, pero siempre respetando la libertad de la vanguardia artística como se demostró en

la *Exposition Internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne* de París 1937.

"...ya durante la vigencia del periodo republicano y ciñéndonos al campo del arte figurativo, junto con los plurales lenguajes visuales perceptibles popularmente como modernos -que se veían influidos por el art-déco y/o miraban con complacencia hacia determinados planteamientos vanguardistas europeos-, a las tierras españolas se contemplaban pervivencias, e incluso rémoras, que remitían a tradiciones ancladas en épocas pasadas, pues, entre 1931 y 1939, y los nuevos gobernantes no impusieron un solo canon a través de una política cultural dirigista en extremo..."

Cuando Antonio Ballester ganó el premio para erigir el monumento de la Independencia de Uruguay en Paysandú, España sufría la dictadura militar del general Miguel Primo de Rivera con el respaldo del rey Alfonso XIII, aun así, el sentimiento republicano del pueblo era cada vez más potente. La tradición alegórica para personificar a la Nación española como tal -prácticamente paralela a las naciones iberoamericanas-



Antonio Ballester trabajando en la ciudad de Valencia (España) con la Alegoría de la República Oriental del Uruguay para el Monumento a la Independencia destinado para Paysandú. 1929.

Antonio Ballester. Monumento a la Independencia de Uruguay. 1930. Paysandú.

surge del Sexenio Democrático de 1868 que dio origen a la I República española con sistema federal en 1873. Fue en ese momento y concretamente con la reforma del sistema monetario de *La Peseta* cuando se dio comienzo a la representación de la alegoría de la Nación española como concepto político. La corona mural fue la seleccionada por el Gobierno Provisional de 1868 para sustituir por un lado la corona real del nuevo escudo nacional, y por otro incluirla en la alegoría de la Nación presentada en el primer diseño conocido que solventó de forma magistral Luis Marchionni, que personifica a la Nación española en forma femenina recostada entre los Montes Pirineos y el Peñón de Gibraltar. Del mismo modo, la corona mural que acompañaba el nuevo escudo de España y que sigue vigente en la actualidad -al que se le añadieron los cuarteles del Reino de Aragón y de Navarra, y sin el

escusón de la Casa de Borbón-Anjou- se incluyó también en la nueva Constitución de la Nación española de 1869. Los nuevos símbolos del Gobierno Provisional de 1868, principalmente la corona mural y la alegoría para personificar a la Nación española, fueron eliminados tras la restauración borbónica del rey Alfonso XII. Con la proclamación de la II República en 1931, se decidió recuperar estos elementos que ya había simbolizado la I en 1873, volviendo a aparecer el escudo con corona mural y la consolidación de la alegoría para personificar a la nación. Desde el final del Sexenio Democrático, quedó bastante consolidado que la alegoría era un elemento más próximo al sentir republicano que al monárquico, hay que tener en cuenta que la alegoría era ya en ese momento el símbolo de todas las naciones republicanas tanto europeas como americanas, de ahí el rechazo a continuar

elaborando alegorías tras la proclamación de Alfonso XII, decidiendo como símbolo más apropiado la propia efigie del rey. Es por esto también, que durante este periodo de “entre repúblicas” aunque de forma muy reducida -principalmente para sedes de partidos republicanos y revistas o prensa afín a esta forma de gobierno- se fueron elaborando algunas alegorías de la Nación española, pero ya con una simbología republicana. Otro ejemplo del rechazo que tuvo la monarquía borbónica por la alegoría se puede observar en el ejemplo que planteó el grabador de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Carlos Mingo y visada por el jefe del Centro de Grabado de esta entidad Enrique Vaquer, en la que se presentó en 1925, un proyecto para las monedas de 10 céntimos con la alegoría de la Nación española, el primer ejemplo conocido desde el Sexenio Democrático “a nivel oficial”, en la



Carlos Mingo. Proyecto para moneda de Alegoría de la Nación española. 1925. Archivo FNMT.



Edmundo Prati. Alegoría de la República Oriental del Uruguay. 1937. Comisión Nacional de Bellas Artes.

que se personifica en la figura de una mujer de pie y con corona mural, sosteniendo una rama de olivo con su mano derecha mientras apoya su izquierda sobre un león, símbolo de España. Esta moderna opción en la que plantea además una figura femenina ataviada en camisa de tirantes -del mismo modo que años más tarde empleará la II República-, fue rechazada.

Tres años más tarde, en 1928 Antonio Ballester ganaba el concurso para el Monumento de la Independencia de Uruguay en Paysandú, la dictadura de Primo de Rivera continuaba en España, pero el apoyo del rey a la misma fue el claro convencimiento entre el pueblo de que la llegada de la República era cuestión de poco tiempo. El escultor Ballester a petición de la comisión del concurso, realizó la obra en Valencia y con piedra española, trasladada tras su ejecución por barco a Uruguay.

El monumento se compone principalmente de dos elementos, por un lado, el escudo de la República Oriental del Uruguay, que está compuesto por cuatro cuarteles: la balanza como símbolo de la Igualdad y Justicia, el Cerro de Montevideo como símbolo de la Fuerza, un caballo suelto como símbolo de la Libertad y un buey como símbolo de la Abundancia y la composición coronada por el sol. Y en segundo lugar, se presenta la Alegoría de la República Oriental del Uruguay personificada en una figura femenina.²

En primer lugar, hay que destacar la forma compositiva con la que el escultor Ballester resolvió el planteamiento del escudo nacio-

nal, nada convencional ni clásico, sino en un original formato que sin precedentes ni consecuentes ejemplos traslada al campo artístico bajo la tendencia estrictamente del Art Déco. Un colosal sol que asoma sobre los cuatro cuarteles que forman el escudo y que presenta todos ellos en formato horizontal. En segundo lugar, la Alegoría de la República Oriental del Uruguay, que del mismo modo tampoco se encuentran precedentes ni consecuentes ejemplos comparables a la obra de Ballester y que sin duda fue este aire de modernidad y vanguardia lo que le llevó a ganar el concurso.

Esta alegoría es sin duda el elemento más interesante del monumento por varias cuestiones. En primer lugar, teniendo en cuenta que en Uruguay la tradición alegórica no estaba muy arraigada, por lo que no pudo el escultor recurrir a muchos ejemplos propios de esta nación. En segundo lugar y por este mismo motivo, la alegoría que presenta Ballester se trata por lo tanto de uno de los escasos ejemplos alegóricos para personificar a la nación de la República Oriental del Uruguay. En tercer lugar, Ballester haciendo esta obra, está esculpiendo una alegoría republicana, siendo el primer español en hacer una alegoría de la república destinada a un lugar público. Y por último a destacar, la incorporación que hace Ballester de la corona mural a la alegoría.

En lo que respecta al tercer aspecto, es interesante también destacar que Ballester no dispone de muchos ejemplos alegóricos españoles ni uruguayos para efectuar la obra, por lo tanto, consciente o no, con esta

oportunidad estaba a la vez planteando y más por su afinidad republicana, un precedente de cómo podría ser también la personificación cuando llegase a proclamarse la II República en España. Y lo cierto que así fue, pues su moderna propuesta en la temprana fecha de 1928, se verá reflejada en la pos-trimería de la II República, en ejemplos de alegorías republicanas planteadas en Art Déco con corona mural como las formas más modernas del símbolo de la Nación y que Ballester ya había planteado una década antes para Uruguay.

En lo que respecta a la corona mural que Ballester incluye en la alegoría, sin duda tomó nota de la diseñaba por Marchionni en el Gobierno Provisional de 1868, pues este elemento que España adoptó más tarde como republicano, no era en absoluto icono para el restante de alegorías republicanas del Mundo, pues desde la francesa, la estadounidense así como las iberoamericanas, la alegoría republicana estaba coronada por el gorro frigio, elemento de Libertad que fue adoptado por el republicanismo desde finales del siglo XVIII. Sin embargo, en España, aunque también son muchos los ejemplos con gorro frigio -incluso dejando la efigie femenina desprovista de elementos como la primigenia *Libertas Americana*- lo cierto que la corona mural fue el elemento más común para las alegorías republicanas españolas.

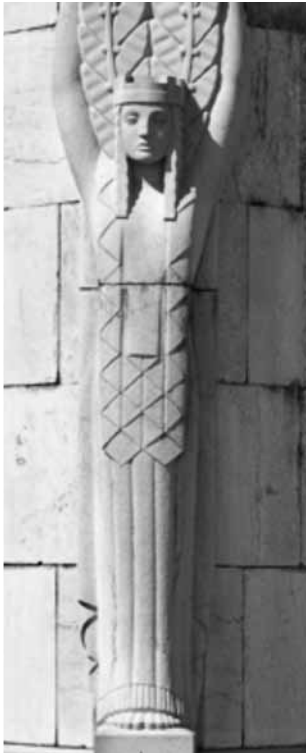
Así pues, el escultor Ballester con su obra para Uruguay, diseñando la alegoría republicana con corona mural, estaba a la vez introduciendo en el continente americano



Antonio Ballester. Detalle de la Alegoría de la República Oriental del Uruguay para el Monumento a la Independencia ubicado en Paysandú. 1929.



José Terencio Farré. Alegoría de València republicana. 1933. València.



Antonio Ballester (Detalle). Alegoría de la República Oriental del Uruguay. 1930. Paysandú.



Dama de Oferente del Cerro de los Santos. s. III a.C. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

un elemento más característico del “republicanismo español” y con él, un claro referente para el devenir artístico tras la proclamación de la II República en 1931. Es interesante también dejar constancia, que Antonio Ballester del mismo modo que realizó el precedente de la Alegoría de la República Española vista desde la Alegoría de la República Oriental del Uruguay en 1928, ejecutó también el último ejemplo escultórico conocido en territorio español de alegoría de la República, justo una década más tarde de su obra de Paysandú, pues en 1938 modeló en barro por encargo del Ejército de Levante durante la Guerra Civil “la República combatiente” saludando con el puño en alto, y aunque no en estilo Art Déco, sí que colocó sobre su cabeza la corona mural, la última corona mural que personificó a la II República Española. A modo de conclusión también es interesante destacar las dos inscripciones que presenta el monumento en sus laterales y que hacen referencia a la cultura hispana: *“Invocación al Sol ¡Oh Sol símbolo de grandeza y de pujanza que culminas esta ofrenda! No permitas que tus benéficos rayos dejen de alumbrar perennemente los pueblos de cultura Hispana. Para que sea siempre verdadera la frase del rey inolvidable de que en sus dominios jamás se ponía el Sol.*

Aspiración, las razas de ideales nobles para que pesen en los destinos del Mundo deben ser además de nobles grandes y para tener el atributo de la grandeza han de vivir estrechamente unidos todos sus componentes en sus distintas manifestaciones”. Esta inscripción que acompaña al monumento de Paysandú y que está ligada a la exaltación de la lengua y cultura propias del nacionalismo español, sin duda también influenció en la propia forma de concebir la alegoría de la República Oriental del Uruguay con la que Ballester quiso que presidiese el monumento. Aunque hasta el momento los historiadores que han mencionado esta escultura, en lo que respecta a su atuendo la han relacionado exclusivamente con connotaciones indigenistas³, lo cierto es que Antonio Ballester sin lugar a dudas tomó como referencia la escultura ibera conocida como “La Dama Oferente del Cerro de los Santos” descubierta antes de 1870 y que se exhibía en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid desde 1873. El escultor Ballester conocía esta escultura y más bien que para hacer referencias indigenistas en su atuendo, empleó uno de los iconos más difundidos en aquel momento para justificar el nacionalismo español desde la cultura ibera, plasmando el cuerpo de

la alegoría republicana -en lo que respecta a los pliegues y composición del atuendo- casi de forma idéntica a la dama ibera pero trasladada al Art Déco. Como referencia a esto, también es de interés apuntar, que tres años después de la inauguración del monumento en Paysandú, en 1933 el escultor también valenciano José Terencio Farré, empleó como referencia del mismo modo a una dama ibera, en este caso la “Dama de Elche” para la escultura de “València republicana” que se encuentra en el Puente de Aragón de la ciudad de València y en estilo Art Déco. ❶

1 COMPANY, Rafael. “Las Complejidades de la Modernidad en el Arte Figurativo: València de una Dictadura a otra”. Catálogo de la exposición La Modernitat Republicana a València-Innovacions i pervivències en L’Art Figuratiu (1928-1942). València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2016.

2 BARRIOS PINTOS, Aníbal, A 150 años de la creación del escudo de armas del Estado, en Almanaque del Banco de Seguros del Estado, 1979, Montevideo, p. 52.

3 BLASCO CARRASCOSA. J. Ángel. La escultura valenciana en la Segunda República. València: Excmo. Ayuntamiento de València, 1988, p. 133.



Ilustración: Daniela Beracochea

El **21 y 22 de agosto**

podés presentar una historia narrada, sin palabras.

→ Bases y más información en **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.