



**Arte contemporáneo /
Raquel Fossati /
Paul Klee /
Arte «degenerado» /
José María Pelayo /
Eva Díaz Torres /
Arte español moderno
en Uruguay /**

URUGUAY / AÑO 9 / N.º 45, MARZO 2018
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



- 1 Arte contemporáneo
- 4 Raquel Fossati
- 7 Paul Klee
- 10 Arte «degenerado»
- 16 José María Pelayo
- 23 Eva Díaz Torres
- 28 Arte español moderno en Uruguay

Uruguay / Año 9 / N.º 45
marzo 2018

Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, donde podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha.

STAFF / Colaboran en este número

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

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 codirector y editor de la revista *Socio Espectacular*.

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

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

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

Francisco Jarauta (Murcia, España, 1941). Crítico, filósofo, curador. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Ha comisariado varias exposiciones internacionales y ha sido vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid. Actualmente es miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Forma parte de los Comités Científicos de Irde, Experimenta, Pluriverso.

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Óscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com).
Diseño Gráfico: Rodrigo López. Corrección: Vanina Castellano. Impresa en Uruguay. *La Pupila* es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura n.º 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 ARAÚJO DE TREINTA Y TRES, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.

Claves de lectura para una posible aproximación al arte contemporáneo y a la mirada contemporánea

CECILIA TELLO D'ELIA / LOURDES SILVA

Hablar de arte contemporáneo siempre es polémico y confuso; se nos presenta una nube de ideas propias y ajenas que mezclan desde la capacidad técnica de realización, el protagonismo de la dimensión conceptual, la crítica al circuito legitimador, el rol del artista, la importancia del escándalo y los medios de comunicación, la fama vacua, la idea de que ya no hay nada nuevo para hacer... En fin, un descreimiento generalizado que activa los prejuicios inmediatamente.

Si intentamos hacer una defensa del arte contemporáneo, nos proponemos suspender esta primera reacción y acercarnos a este fenómeno, reposicionando la mirada de la mano de tres claves de lectura que nos permitan arrojar nueva luz a lo ya conocido. Los autores que proponemos son fruto de nuestros propios recorridos y de cierta estabilización que encontramos en el diálogo entre ellos. Lo interesante resulta en que no todos ellos escriben específicamente sobre arte contemporáneo, sino que son conceptos extraídos de su línea de pensamiento que constelados todos con todos, habilitan ciertas aperturas que funcionan como herramientas útiles para acercarse o rodear este gran problema del arte contemporáneo. Lo antedicho es un objetivo central, ya que no intentamos comprender ni explicar ni abarcar qué es el arte contemporáneo, sino formular un gesto vehicular que genere proximidad y concatenaciones. Para esto cabe aclarar una primera diferencia entre el arte y la producción teórica en torno al arte contemporáneo que genera confusiones: la diferencia entre posmoderno y contemporáneo. Evitando genealogías intelectuales, nos ceñimos a lo que dicen

las mismas palabras que enuncian. Así, lo posmoderno nos marca una relación de afirmación y de negación con el pasado moderno, entonces encontramos muchos textos que intentan definir el fenómeno artístico actual por medio de un mecanismo de oposición con otra cosa: lo que es, es porque no es lo otro. Pero ¿podemos acercarnos así de manera genuina a lo que es? Nos ayuda pero nos inhabilita la mirada. Como producto de este posicionamiento aparecen ideas como que en el arte actual todo vale. Todo vale con respecto a las jerarquías modernas, pero el arte actual tiene su propio sistema de valoración que no se explica simplemente por la legitimación en la circulación de la pieza, es decir, por el consenso del mercado del arte. Por otro lado, los textos que hablan desde una perspectiva contemporánea se proponen registrar y enunciar ciertos nodos que se performan, observar el modo genuino en que se desarrolla la cosa en sí y no en oposición. Estas dos posturas se clarifican cuando aparece en el imaginario el ícono del arte contemporáneo: el tan agotado ready-made de Duchamp, *Fountain*. Lo peculiar es que esta pieza fue realizada en 1917, entonces, ¿por qué hablamos de ella como contemporánea? Lo que la constituye como

tal es el criterio de novedad, la presencia de un objeto industrial puesto en la circulación artística. Sin embargo, persisten otros elementos no contemporáneos, como el modo de recepción que continúa estructurándose en las mismas claves del arte renacentista: contemplación, distancia, quietud y silencio. ¿Serán estos los regímenes de contemplación actuales de las piezas contemporáneas?

En este sentido, algunas precisiones del filósofo Boris Groys¹ son de utilidad para pensar el desplazamiento del espectador en el arte contemporáneo, a partir de esta modificación podemos empezar a desentrañar algunos cambios en la producción, circulación y recepción. Para Groys, el arte contemporáneo no solo es aquel producido en su tiempo, sino aquel que se expone a sí mismo. En este sentido, el arte contemporáneo privilegia al presente, contrario al moderno, que se dirigió al futuro, y al posmoderno, que intentaba realizar una reflexión histórica de los procesos modernos. Interpretamos por medio del texto *La topología del arte contemporáneo*², donde el autor toma a la instalación como el lenguaje, formato y soporte más singular de la producción en arte contemporáneo. Entonces, funcionaría como una metáfora



Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*, 1927.



Mark Dion. *Department of Tropical Research*, 2005.



Rita Fischer. *Hipotenusa*, 2018. Fotografía de Tali Kimelman.

para entender la dimensión espacial y temporal donde se conjugarían de alguna manera un conglomerado de líneas temporales subjetivas y objetivas, puestas en unas coordenadas precisas a través de varios ready-mades. Este espacio cargado de objetos impone un nuevo modo de ser recorrida y ser percibida. Si pudiéramos trazar los pasos que hacemos como espectadores viendo cuadros en una dinámica expositiva canónica y lo comparamos con el recorrido de nuestro cuerpo en una instalación, nos acercáramos al cambio singular que plantea Groys, que se cristaliza en la idea de instalación como dispositivo habilitador de nuevos modos de percibir y esperar. Esta taxonomización de los objetos en el espacio responde a un criterio de montaje que al mismo tiempo que intenta ser disruptivo, posee una voluntad narrativa que se va construyendo a través de la percepción que va captando, seleccionando, recogiendo y dejando lo que percibe el cuerpo del espectador en tránsito. Cabe aclarar que no

nos ceñimos al formato de instalación en un sentido formal categórico, sino como un mecanismo para entender la dinámica de recepción y vinculación como un dispositivo global que existe en cuanto las partes se relacionan y el espectador lo transita haciendo uso de un tiempo y un espacio puesto en acontecimiento. Este código relacional del arte contemporáneo, que vincula las singularidades de las piezas con la singularidad del todo, está presente no solo en instalaciones, también en imágenes y volúmenes (pinturas y esculturas). Aquí nos paramos frente a otra de las cuestiones de relevancia que es aquella referida al poder de la imagen, a sus modalidades y usos. Si vivimos en un mundo bombardeado de imágenes: ¿Cómo hacemos para asignarles un orden? ¿Cómo las miramos para darles valores (valor de uso, valor de cambio, valor comercial, valor artístico, valor político)? ¿Cuándo una imagen posee la potencia para impactar e incidir en lo real, irrumpiendo en la diada significado-significante, referente-

referencia? Es decir, al disponernos a ver una secuencia de imágenes (calle, paisaje natural, etcétera) cuya voluntad enunciativa es difusa: ¿En qué hacemos foco?, ¿Por qué hacemos foco?, ¿Por qué me seduce?, ¿Por qué rompo el tiempo y me detengo? En este sentido, Georges Didi-Huberman³ nos trae tres modalidades de manifestación de la imagen, considerándolas portadoras de supervivencias, montaje de significaciones y temporalidades heterogéneas: «Las imágenes no son ni pura ilusión ni toda la verdad, sino ese aleteo dialéctico que agita siempre el velo con su desgarrar»⁴ y es sobre la base de la aparición que Huberman ha intentado hacer una lectura de las imágenes: la imagen palo (imagen camuflaje), la imagen mariposa (imagen fugacidad) y la imagen luciérnaga (imagen alumbraamiento). En simultáneo, toda imagen es escindida y abierta, en primer lugar porque es imposible acceder a ella solo viéndola: «Diré que las imágenes se abren y se cierran como el cuerpo que las mira, es decir, las imágenes son creadas por

nosotros a nuestra imagen: no solamente de nuestro aspecto, sino de nuestros actos, de nuestras crisis, de nuestros propios gestos de apertura»⁵. Contrario a las búsquedas de Roland Barthes en relación a la ontología de la imagen, que se pregunta qué es una imagen, en Didi-Huberman el foco está puesto en el acceso a las imágenes, en su uso y en su montaje. En segundo lugar, la imagen es abierta en tanto espacio crítico de lo visual donde es posible hurgar. Considerando estos aspectos es que Didi-Huberman ha concentrado su lectura de las imágenes en la base de la desaparición o lo que ha denominado «el gesto fantasma», aquello que se repite y subyace en las imágenes a lo largo de la historia, generando en el espectador un deseo de trazar un recorrido posible, quizá genealógico, pero fundamentalmente asignarles un espacio y un tiempo que el espectador resignifica en su mirada. La ahistoricidad de la imagen está en relación dialéctica con quien la mira: «Lo que vemos nos mira»⁶ afirma Didi-Huberman.

Podríamos pensar que lo que vemos efectivamente nos mira, pero además nos hace mirar otra cosa, montarla propiciando el tránsito en el sentido en que lo señala Groys, considerando las ideas de este entorno a la instalación como metáfora de modos de comprensión vincular y holística, y las ideas de la potencia de la imagen de Didi-Huberman, de las cuales rescatamos la metodología y el modo de tratamiento de las imágenes y de los dispositivos de montaje en relación a la narración de Aby Warburg⁷. Es curioso que desde la contemporaneidad nos asombre y traigamos esta metodología de análisis de imágenes formulada a principios del siglo xx. Esta metodología inspira y dialoga con el afán de montaje propio de la instalación como formato idóneo para acercarse al arte contemporáneo, ya que a partir de la denominada «iconología del intervalo»⁸ se ve modificada la relación entre imagen y texto. Con el *Atlas Mnemosyne*⁹, más allá de ser una investigación histórica sobre las claves del Renacimiento, desde un estudio minucioso de la antigüedad y el medioevo no circunscrito a Occidente, se propone construir un modo de habitar las imágenes a partir de un relato no lineal. Habilita al concepto a supervivir por medio de los gestos que aparecen en las imágenes, siendo la mirada del espectador el vehículo que describa, explique y ordene una lectura posible de las singularidades y el todo. Considerar el *Atlas* como una pieza de arte



Joseph Cornell. Soap Bubble Set, 1948.

contemporáneo, en el sentido en que lo describe Groys, pareciera representar una dislocación temporal e incluso una fisura en el discurso crítico más institucionalista en torno a cuáles son las piezas que encarnan los inicios del arte contemporáneo. Sin embargo, Warburg, con su modo de composición posiciona no solo los pilares de la iconografía que desarrollarán luego Gombrich, Panofsky, entre otros, sino un modo de hacer contemporáneo, de componer lo contemporáneo y su visualidad narrativa.

En síntesis, lo que se intentó a partir de este acercamiento no es un análisis discursivo de los pensamientos de diferentes autores, sino activar lo que a nuestro modo de ver es la herramienta más valiosa de la contemporaneidad, que es la posibilidad de practicar lecturas críticas y vinculantes. Si no existe una verdad clara y distinta para definir el estado de las cosas, creemos que una estrategia coherente al tiempo que vivimos es poner en diálogo conceptos a partir de la singularidad de quienes aquí escriben, internalizando la metodología warburiana en la producción de escritura a partir de conexiones, que *a priori* no se evidencian de manera explícita. Por lo tanto, la contemporaneidad es un espacio rico para poder reflexionar, debatir y empoderar la mirada. ♻

¹ Boris Groys (Berlín Este, 1947), pensador y escritor que vivió en Rusia hasta principios de los años 80.

² Boris Groys: *La topología del arte contemporáneo*, Buenos Aires: LIPAC-Rojas-UBA, 2009.

³ Georges Didi-Huberman (Saint-Étienne, 1953), historiador del arte, ensayista y curador.

⁴ Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 67.

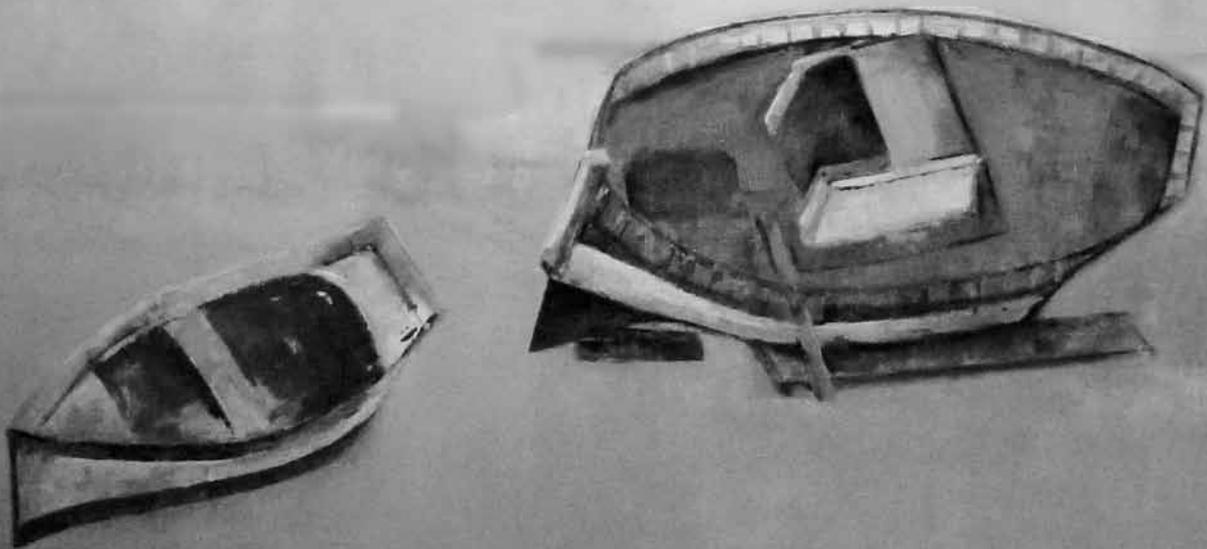
⁵ Georges Didi-Huberman: *Fasmas*, Barcelona: Shangri-la, 2008, p. 28.

⁶ Georges Didi-Huberman: *Lo que vemos nos mira*, España: Manantial, 2002.

⁷ Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929), historiador del arte, filólogo y antropólogo visual. Fundador de la escuela iconológica y de la iconología del intervalo.

⁸ La iconología del intervalo supone considerar a la imagen o a las imágenes como una superposición simbólica de contenidos latentes y manifiestos, siempre en movimiento respecto al presente del sujeto histórico, pero también portadora de los significados que permanecen en la memoria colectiva.

⁹ Se ha denominado al *Atlas Mnemosyne* una máquina para pensar las imágenes, constituye un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Poseedor de un potente catálogo, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje. El procedimiento permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes lecturas.



Las barcas, óleo sobre tela, 116 x 93 cm, 1976.

Raquel Fossati, un **eslabón** entre el **pasado** y el **presente**

ÓSCAR LARROCA

Alumna del docente y artista Vicente Martín entre 1959 y 1968, Raquel Fossati (Montevideo) asimiló los conocimientos de su maestro y los conjugó en una primera instancia con los elementos compositivos de la escuela de Joaquín Torres García. También tuvo un breve pasaje bajo las directrices de José Gurvich; todos estudios que alternó con su tarea de mujer de campo. Precisamente, el paisaje campestre, con sus silencios naturales y sus colores

secos y amortiguados, es uno de los capitales temáticos que la viene acompañando hace seis décadas.

Entre el año 1962 y mediados de la década del 80, Fossati presentó sus obras en salones nacionales y municipales, siendo admitida en todas las oportunidades. En 1972, expuso de forma individual en la sala Zum-Zum (Edificio Panamericano) en una muestra organizada por Enrique Gómez y Galería U, al tiempo que formaba parte

del staff permanente de artistas de Galería Aramayo. En 1974, expuso de forma individual en El Chalet, en Punta del Este, bajo la supervisión de Vicente Martín, en una época en la que el vocablo *curador* no existía. Ese mismo año expuso en Galería Contemporánea junto a Elina Muró, Donatella Sebasti y Martha Barbot. Años después, Fossati, Barbot y Sebasti integraron el grupo *Taller 3*. A partir de 1990 concurrió a los talleres de dibujo de desnudo en vivo con los maestros



Marina con resto de barca, óleo sobre tela, 100 x 83 cm, 1979.



El casco de piedra, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 1985.

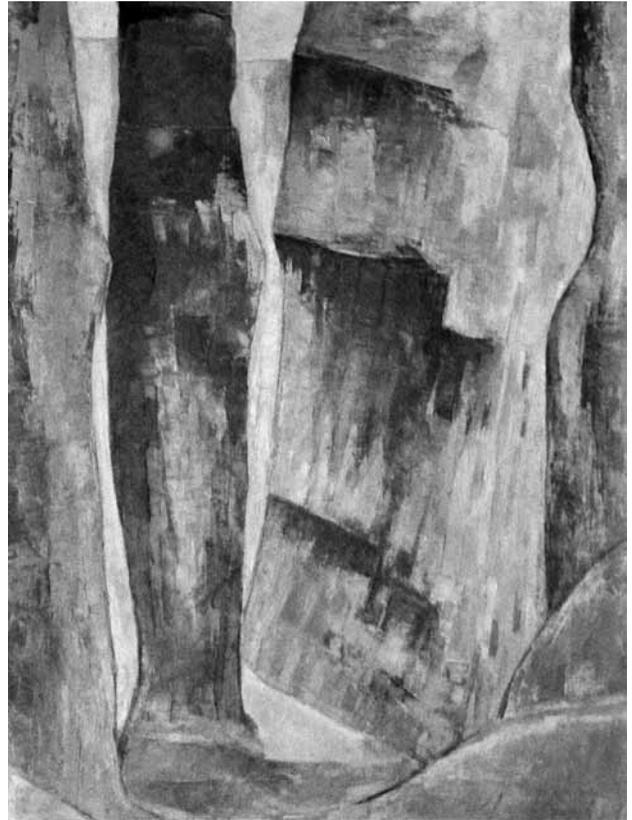
Clever Lara y Sergio Curto; lo que reveló, de paso, su interés en continuar superando las dificultades que emanan del oficio pictórico. Expresionista moderada en algunas ocasiones, cezanneana en otras (tal como la define la escritora Estela Abal), su obra no oculta finalmente la sombra tutelar de Martín, tal como puede observarse en varias de sus marinas, edificaciones y ranchos pueblerinos. Heredera de una generación racional,

Fossati tuvo un destaque relevante en la década del 70; un período del arte uruguayo del que todavía poco se ha escrito. Así la distinguía la crítica de arte María Luisa Torrens: «Raquel Fossati ofrece un cambio más unitario, con menos indecisiones en cuanto al derrotero a seguir. Sorprende la solidez que es capaz de dar a las imágenes. Aunque transita por el realismo, se evade de él por un clima coloreado de una extraña luminosidad y de perspectivas inusitadas. [...] Sus

paisajes son desolados, sin la presencia del hombre, y sustentados siempre en grandes bloques de piedra que los enmarca por los lados, con una senda o una amplia perspectiva que desciende. Ese camino que se ofrece al espectador a veces se angosta, creando una sensación angustiante. El ambiente enrarecido bordea sutilmente lo irreal y si la artista afloja la contención y deja fluir su inventiva, está en condiciones de concretar un estilo muy propio y singular».



Niño frente a rojos horizontes, óleo sobre tela, 92 x 72 cm, 1984.



El cañón, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 1984.



Raquel Fossati en su muestra individual en El Chalet, Punta del Este, 1974.

Respecto a la imagen y al tipo de representación elegida para sus pinturas, Fossati dice: «Sin perjuicio de que sea una pintora figurativa, no me impresiona una hoja de árbol por sí misma; no me interesa recrearla como tal, sino que me interesan las calidades y cualidades que esa hoja tiene. En lo personal, el esfuerzo al crear es el de poner

en su punto justo ese cúmulo de sensaciones que mi susceptibilidad recibe. Ese esfuerzo recae sobre quien pinta y nutre su individualidad, dinámica en valores antagónicos, en pos de su propio orden y su poesía». Obtuvo premios adquisición en salones municipales y nacionales, y expuso de

forma colectiva en embajadas, instituciones culturales privadas y oficiales de Uruguay, Argentina y Estados Unidos. Su mirada sutil y su afición por el arte moderno la llevaron a tener un efímero pasaje como comentarista de artes visuales a fines de los 70 en la revista del semanario *Búsqueda*. A mediados de los 80 participó en varias exposiciones organizadas por el Centro de la Imagen del Uruguay, junto a Gladys Afamado, Alejandro Gadea, Raquel Orzuj, Mariana Oggero, Analía Sandleris y Alfredo Testoni, entre otros artistas. Interesada en la obra poética de Federico García Lorca, ilustró el poema *Antoñito el Camborio* para una muestra colectiva en la ciudad de Maldonado. Obras suyas se encuentran en el acervo del Museo Municipal de Bellas Artes y en colecciones particulares de Argentina, Brasil, Chile, Estados Unidos y Uruguay. Con casi 60 años de trabajo prácticamente ininterrumpidos, Fossati deja una obra que puede servir de eslabón entre aquellos artistas de mediados del siglo pasado (comprometidos con su tiempo de blancos y negros), y aquellos artistas contemporáneos (urgidos por estos tiempos de grises infinitos) que todavía conservan su interés en el oficio y el aprecio a las tradiciones de nuestra cultura. 

Paul Klee: las posibles cifras del mundo

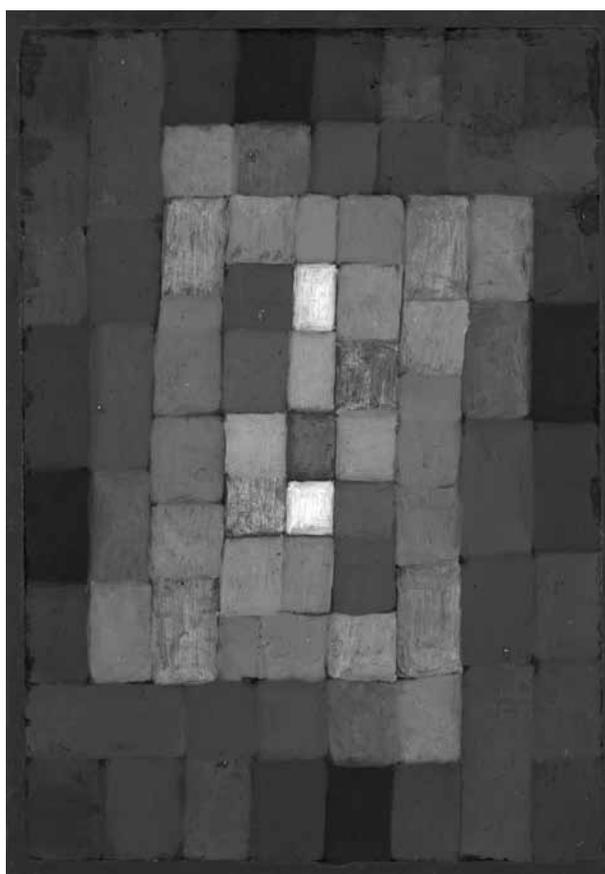
Libre, pero rigurosamente contenido es el título que Paul Klee da a uno de sus trabajos realizados en 1930 y que pertenece a una serie de estudios sobre el problema de la forma. Al igual que en otras ocasiones, sobre un fondo blanco enmarcado por superficies articuladas, azules y tierras que lo definen, aparecen otras formas orgánicas superpuestas, configurando un todo del que se revela tanto el movimiento como un orden pensado y complejo.

FRANCISCO JARAUTA

U nos años antes, y con ocasión de una conferencia pronunciada en Jena en 1924 acerca del arte moderno, Klee ya había explicitado algunos elementos que hallarían a lo largo de la década de los 20 una maduración teórica, y que tendrían en la conocida *Schöpferische Konfession*, publicada en 1920 en la *Tribüne der Kunst und Zeit* de Berlín, su manifiesto personal. El diálogo con la naturaleza, dice Klee, sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*, solo que los caminos que nos llevan a ella son hoy completamente nuevos.

El credo artístico de ayer y el estudio de la naturaleza que lo acompaña consistían en el análisis arduamente detallado de la apariencia. De este modo se obtuvieron «excelentes vistas de la superficie del objeto filtrada por el aire». Hoy, en cambio, el artista se enfrenta a otra naturaleza, más compleja y rica, lo que hace necesaria una nueva concepción del objeto natural.

En efecto, es esta nueva concepción de lo real la que precipita y suspende la representación de las apariencias, forzando al arte, dirá Klee, a iniciar un camino «constructivo», capaz de interpretar la nueva complejidad de lo real mediante la propuesta de otros lenguajes que expresen un orden no relacionable con ninguna apariencia sensible, sino que permitan representar sintéticamente una simultaneidad de varias dimensiones tal como la realidad nos muestra. Esta idea que domina el espacio figural-imaginativo de la abstracción, radicalizará la crisis ya abierta del lenguaje, cuyo primer testimonio, y a la vez el más riguroso, será la *Chandos-Brief* de Hofmannsthal. A esta crisis se responderá desde posiciones diferentes. Por una parte, orientando el camino en la dirección de una abstracción pura, pensada desde el ideal matemático, capaz de reflejar un aspecto de la multiplicidad de los mundos posibles en la inagotabilidad de sus nexos y relaciones. En un ensayo de 1934 dedicado a Schönberg, en el que matemática y música son una misma cosa, Hermann Broch insistía en la libertad del inventar matemático, en la capacidad, propia de su formalismo, de intuir el «acaecer del mundo en su generalidad», independiente de toda configuración determinada. Y no de otra forma habría que entender el espacio figurativo de Mondrian, en el que queda suspendida todo tipo de alusión o referencia, haciendo coincidir la obra

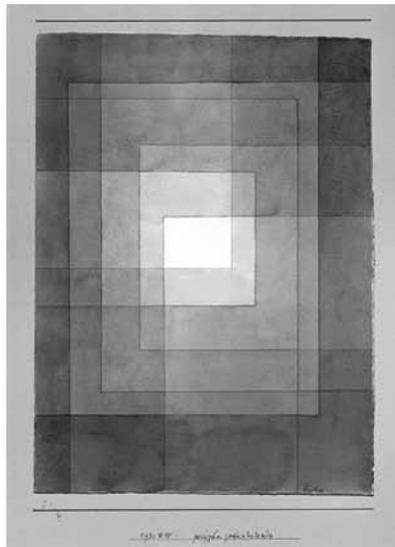


Dynamisch-Polyphone Gruppe, 1931.

con su construcción misma, entendida en un sentido determinado-finito, que nada tiene que ver con la pretendida representación de un orden absoluto. «La palabra está muerta, la palabra es impotente», declaraba dadaísticamente Van Doesburg en el Manifiesto de Stijl en 1920, a lo que respondía Mondrian con su concepto de plasticidad pura, que expresa con matemático y broweriano rigor una análoga



Polyphonie, 1932.



Polyphon gefasstes Weiss, 1930.

subversión de los poderes heredados, «constitutivos» de la palabra.

Por otra parte, esa otra dirección que, partiendo de la disponibilidad formal de los elementos de la composición, los combina con aquellos otros que la intuición construye a partir de las formas varias de la experiencia. «La intuición —dirá Klee— como hilo rector hasta en el crepúsculo y en lo más espeso del bosque». Hay una cautela que orienta y organiza este segundo proyecto. Por una parte, se afirma la insuficiencia del lenguaje para nombrar lo real, una vez que este ya no se presenta desde la evidencia de su apariencia, sino desde una supuesta y estructurada complejidad; por otra parte, este nuevo real no se nos da, sino que permanece oculto. Y si la tarea del arte no es otra que «hacer visible el mundo», este propósito pasa a ser la dificultad a la que responder desde la construcción de un nuevo lenguaje que haga suya tanto la insuficiencia lingüística de la representación, construida sobre la observación del sistema de las apariencias, como la nueva complejidad de lo real. Ejemplo de esta búsqueda de un nuevo lenguaje podría observarse en el proceso en el que el continuo formal de las composiciones de Kandinsky se complica estructuralmente con el espacio simbólico que la experiencia de lo real aporta. La pintura —el signo pictórico— no será ya autónoma, sino rastro del discurrir entre sujeto y mundo, entendidos desde los presupuestos ya anotados.

Pero ha sido Klee quien ha llevado con más rigor la exploración de este nuevo territorio. Lo que permanece es el carácter constructi-

vo-finito de la representación de lo real. La forma, en efecto, con la que damos cuenta de lo real no es aquella perfecta y exhaustiva de la intuición de la esencia, sino aquella otra de la imagen de los signos con los que construimos nuestra representación. Frente al ideal matemático de la abstracción, Klee reivindica un concepto de forma que se configura como composición, como construcción abierta en la que aparecen los órdenes del movimiento, de la potencia, de la afirmación/negación de lo real. Esta línea leibniziana del pensamiento de Klee conduce a la exclusión de la forma abstracta *sola*, al advertir en ella una idealización que prescinde de aquellos aspectos más inmediatos de la experiencia. Una y otra vez, Klee hace referencia a una concepción musical de la obra de arte, a su condición incluso polifónica, justamente para expresar la simultaneidad de posibles líneas que se entrecruzan, que se encuentran definiendo el lenguaje de sus obras. Bastaría observar algunos trabajos especialmente de los años 30 como *Polyphon gefasstes Weiss* (1930), *Dynamisch-Polyphone Gruppe* (1931) o *Polyphonie* (1932), entre otros, para advertir la insistencia con la que Klee expresará su idea constructiva. La misma flecha del tiempo, tan frecuente en aquellos años, irrumpe en la estructura polifónica señalando su tempo, en deriva y, a veces, naufragio.

Y si aferrar la multiplicidad en una sola palabra no nos es dado, en el «ordenarlo polifónicamente» consiste la obra. Ninguna ley *a priori* la regula. La teoría de la figuración debe ser entendida como libre, es de-

cir, abierta o, como el título de la obra que motiva el indicio de esta nota, «libre, pero rigurosamente contenido». Esta tensión de la forma si, por una parte, nos recuerda la proximidad de Klee a la potencia figurativa de la imaginación goetheana, por otra nos aproxima a algo central en la comprensión del arte moderno, como es la naturaleza dramática y discontinua de la forma. Lo había ya anotado Adorno al inicio de su *Teoría estética*: «Al perder las categorías su evidencia *a priori*, también la perdieron los materiales artísticos como las palabras en la poesía. La desintegración de los materiales no es sino el triunfo de su carácter respectivo». En efecto, de Debussy a Schönberg, de Baudelaire a Mallarmé, de Cezanne a Picasso, se proyecta la búsqueda de una escritura instalada en el límite sobre el que se construye el arte de nuestro tiempo. Es este afirmar sucesivo el que sostiene la obra entre los límites de lo inefable y la representación particular de lo construido. Es como si el azar quedase abolido por la obra en el momento mismo en que ella lo invoca para poder existir.

Pierre Boulez ha sabido interpretar este espacio a partir de una acuarela de Klee de 1929, titulada *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* (*Monumento en el límite del país fértil*). El modelo polifónico deriva ahora hacia una compleja construcción en la que se articulan no solo estructuras espaciales, atravesadas por una organización ascendente, sino también diagonales que señalan la deriva temporal de la forma. En esta acuarela, que es pensada como breve ejercicio compositivo, se afirma al mismo tiempo la geometría y la desviación de ella, el principio y la trasgresión de él, haciendo posible un lenguaje en el que resuena la tensión de lo real, traída ahora al momento de la forma, que deviene construcción, pero que, como toda forma, se verá abandonada al instante de su tiempo, al destino de su caducidad. Esta mirada hacia el interior de las cosas que el arte de Klee quiere hacer visible, no puede ya organizarse de acuerdo a estructuras y órdenes geométricos alejados de la vida. Klee habla de una idolatría de la forma como obstáculo fundamental para un arte abierto a las tensiones de la época. En su lugar, defenderá un arte pensado como composición de lo otro, en el que tensiones y opuestos, tiempo y reposo, naturaleza y vida se encuentren. Ahí radica la sorpresa de sus interpretaciones, las infinitas secuencias y variaciones abiertas y expuestas siempre a una historia posible. No existe para Klee una construcción necesaria. Todas son pensadas

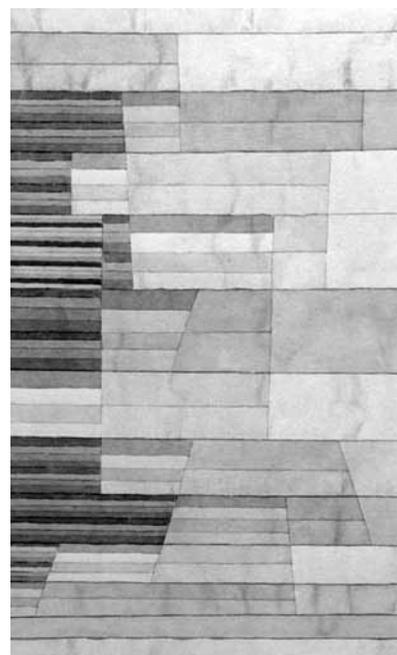
como hipotéticas variaciones de una historia, de un momento, en el que el discurrir de las cosas, su lento o precipitado curso, su espasmo o felicidad, quedan aferrados e invocados. Esto vale tanto para la pintura como para la poesía, dirá Klee, atraído cada vez más por la magia del campo gráfico. Pocas páginas del arte del siglo xx expresan con tanto dolor y piedad las tensiones de la época como la serie de trabajos de los últimos años de su vida, cuando los acontecimientos políticos hacían inviable el proyecto de la Bauhaus y la experiencia de amistad y creación que le había supuesto. El trabajo, la invención, el multiplicarse y repetirse de vías diversas, laberintos imposibles, presencias y apariciones dramáticas, rostros lacerantes —la enfermedad le había anunciado ya su cita— expuestos en un escenario marcado por el dolor. El soñado «país fértil» se muda ahora en tiempo de catástrofe, como diría el admirado Walter Benjamin. El momento de lo imposible había llegado, y para Klee, al igual que para otros compañeros de viaje y generación, la palabra comenzaba a ser insuficiente, impotente frente a los hechos y el destino. Los últimos trabajos de Klee son el testimonio más emocionado de este límite. Su obra quedará confiada a la protección piadosa de sus ángeles, que defienden la frágil historia humana.

«La pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo», escribía Benjamin en *Erfahrung und Armut*. El ángel de Klee, del que el mismo Benjamin habla en la tesis novena de *Ueber den Begriff der Geschichte*, se siente movido por una gran *pietas* hacia las ruinas que la historia acumula a sus pies, por todo aquello que podría ser y no ha sido. Bien quisiera aquella piedad detenerse, «pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da

la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo». Frente a esta pobreza, restos/rastros (*Spure*) del presente, se afirma una nueva riqueza, esa distinta experiencia que anuncia una relación con el mundo.

Esta experiencia se abre como el lugar de la posibilidad de los infinitos juegos y variaciones. De pronto, nos hemos hechos leibnizianos. «Cada porción de materia puede ser representada como un jardín lleno de peces. Y la rama de una planta o el miembro de un animal son también aquel jardín y aquel estanque». Es Leibniz, pero podría ser Klee. Y es por esto que la noción de constructividad resulta central. Debemos construir nuevos entes, nuevos gestos, nuevos nombres, dejándolos abandonados al instante de su tiempo, al automatismo de su caducidad. El hecho de que nada es definitivamente dado, que no puede ser considerado como un horizonte cerrado, una *natura dissecata*, comporta una modificación radical de nuestra mirada sobre el mundo. Ya no podemos invocar la inmediatez de una visión pletórica de la naturaleza, nos lo impide la experiencia de nuestra propia cultura. Lo que vemos es más bien «una proposición, una posibilidad, un expediente», afirma Klee. Lo otro, en principio es invisible. De ahí el paso de la lengua a la metáfora, al código, al gesto. La ceremonia del olvido de otra época nos arroja a la galería de los signos, disueltos ya y afirmados frente al largo viaje de lo posible.

Es desde esta perspectiva que puede entenderse la actual exposición de obras de la colección de Berggruen, referencia indispensable para el conocimiento de la obra de Paul Klee. Aquí, la obra de Klee vuelve a mostrarse como esa galería de signos, cuyo código nos remite a situaciones posibles, expresadas desde registros varios que soportan por igual la tensión de una época, junto a la experiencia personal que hace inconfundible su trabajo como artista. Los pequeños motivos, las construc-



Monument an der Grenze des Fruchtlandes, 1929.

ciones y escenarios, los juegos irónicos o los restos de nombres y lugares que siguen habitando la memoria pasan a ser el motivo de trabajos que para nosotros tienen la fascinación de quien descubre la ironía que protege el saber de la vida y la historia. *Landschaft im Paukenton* (1920), *Der Verliebte* (1923), *Palast im Vorübergehen* (1928) o *Versiegelte Dame* (1930) podrían ser un referente claro de estas ideas. En definitiva, una ensoñación que desplaza el horizonte de las evidencias para recorrer el mundo de los posibles. Henri Michaux lo decía admirado hablando de Klee: «Une ligne rêve. On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne». Sueño que el mismo Klee hará coincidir al final de la *Schöpferische Konfession* con su trabajo: «Déjate llevar hacia ese océano vivificante por grandes ríos o por arroyos de hechizos como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones». Un viaje que su obra recorre inventando las posibles cifras de un mundo que transforma sus límites. ☺

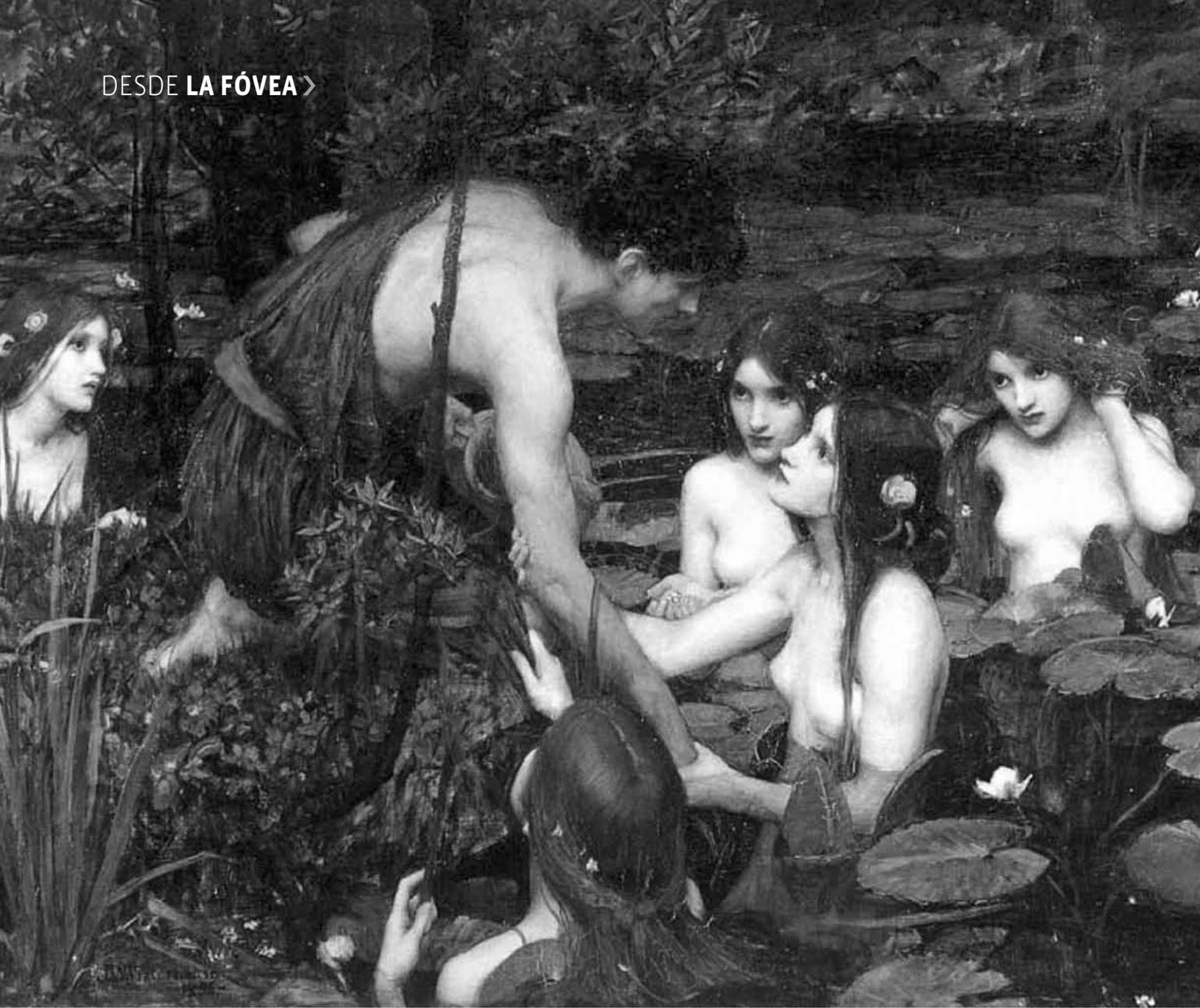


LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

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

Descuentos especiales

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



Arte degenerado

ÓSCAR LARROCA

En el último mes de enero, la Galería de Arte de Manchester (Inglaterra) decidió retirar de sus muros la obra *Hyllas y las ninfas* (1896) de John William Waterhouse. Según Wikipedia: «En la mitología griega, Hyllas (en griego Ὕλλας) era el hijo del rey Tiodamante de los dríopes, amado por Heracles y raptado por las ninfas debido a su belleza. Cuando Heracles mató a su padre en la batalla, perdonó a Hyllas, lo tomó como escudero y le enseñó las artes del guerrero». Este lienzo recoge el momento en que Hyllas, seducido por las ninfas, se

encuentra en la antesala de su destino. La metáfora: la belleza también puede matar. Desde el punto de vista estético, Waterhouse consigue unificar el espíritu romántico que aún resistía en la Inglaterra victoriana y el simbolismo que ya se había propagado por todo el viejo continente. Se ha dicho que el retiro de esta pintura forma parte de una obra experimental de la artista Sonia Boyce. Según la coordinadora de la galería, Clare Gannaway: «No se trataba de negar la existencia de obras de arte particulares. Queremos crear un espacio

de conversación sobre cómo exponer e interpretar las obras de arte en el museo». También admitió que, en su interpretación, la mujer en *Hyllas y las ninfas* solo es mostrada como «una *femme fatale*, pasiva y decorativa». Sin embargo, el mero hecho de quitar la pintura por tiempo indeterminado invierte la carga de la prueba: no se puede ejercer el diálogo genuino ante su ausencia. Algunas portavoces del feminismo argumentan que este tipo de obras evoca «la crudeza de la subordinación y el impacto de la su-



John William Waterhouse. *Hilas y las ninfas*, óleo, 98 x 163 cm, 1896.

premacía machista demostrando el sesgo de género de nuestras miradas producto de la socialización en culturas patriarcales» (sic). Nadie sostiene que el arte deba estar aislado de toda responsabilidad social, pero el arte verdadero sublima aspectos del sentir colectivo, además de ser polisémico y de brindar un testimonio simbólico e histórico de una cultura humana preñada de luces y sombras. Si se entiende —de forma superficial— que el arte es, en alguna medida, el reflejo de nuestra cultura, también deberíamos comprender que no

es aséptico. Ahora, el hecho de que no sea aséptico, no significa que deba ser pasible de ser censurado.

Otras voces arguyen el sentirse ofendidos como todo argumento. La etiqueta de *ofensa* estará ubicada en alguna parte, en un punto impreciso y discutido, a lo largo de un proceso que tiende a reducir el tema cuestionado a su dimensión puramente literal (*mujer desnuda, pasiva*, etcétera). El asunto consiste en preguntar en dónde se sitúa ese punto, la «ofensa» no comienza más que allí donde el ofendido lo decide.

Es cierto que en las culturas precolombinas y en la cultura oriental la sexualidad y la desnudez exhiben una relación en la que mujer y hombre son protagonistas por igual. Por el contrario, la temática del desnudo en la pintura de la cultura occidental —que con frecuencia exaltó lo espiritual y denigró lo físico—, fue muchas veces un signo de sumisión a los sentimientos del propietario de la mujer, cuyo papel se veía reducido al de depositaria de las demandas y los valores masculinos. Coincidiendo con Hans Bellmer, la his-



Masaccio. *Expulsión del Paraíso*, fresco, circa 1427. Antes y después de la restauración.

Algunas portavoces del feminismo argumentan que este tipo de obras evoca «la crudeza de la subordinación y el impacto de la supremacía machista demostrando el sesgo de género de nuestras miradas producto de la socialización en culturas patriarcales» (sic).

toriadora Griselda Pollock sostiene que es a ese hombre a quien va dirigida esa imagen y por él asumirá esa figura su desnudez. Si en Occidente el punto de vista predominante es el masculino, es porque a través de ojos masculinos se ha poseído o expresado el deseo de poseer a las mujeres. Así, en las paredes de los museos prevalecen los desnudos femeninos, realizados por pintores hombres. Pero, ¿es necesario agregar que (con el criterio dispuesto por estos nuevos censores) también habría que descolgar de los museos las obras de Botticelli (o cubrir sus frescos), Giorgione, Rubens, Boucher, Maillol, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Klimt, Schiele o Baselitz, en el entendido de que las mujeres representadas en sus pinturas vindican muchas veces a la «*femme fatale*, pasiva y decorativa»? Nadie debería erigirse en juez moral y proyectar una mirada a todas luces parcial sobre el contenido artístico. Se podrá ejercer la crítica sobre su hechura y sobre su validez conceptual, pero nunca convertirla en el coto de caza de mentalidades sectarias.

Daniel de Volterra —que pasó con justicia a la historia con el apodo de *Braghettone*— debió pintar taparrabos por indicación del Concilio de Trento para cubrir los genitales de las figuras de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Tanto más difícil habrá resultado, en esa época, el retocado o el maquillaje sobre algunas esculturas, por lo cual es casi seguro que se haya procedido a destruirlas.

Agregar al pincel, la pluma y la voz una herramienta tutelar como las tijeras, es de larga data

Podemos determinar los distintos tipos de censura en función de quienes la invocan: estatal y directa (como la que llevaron adelante Hitler o Stalin), estatal e indirecta (mediante recursos de amparo, decretos, leyes y normativas consensuadas en defensa de la minoridad y de una *moral media* pública), religiosa y directa (como la ejercida por la Santa Inquisición), civil y directa (protagonizada por organizaciones profascistas y equivalentes) y civil e indirecta (mediante desaprobaciones y presiones solapadas desde los medios de prensa, agencias de publicidad y similares). Finalmente, la censura ciudadana y popular es calificada simultáneamente como receptora y emisora (más lo primero que lo segundo) de todas las censuras anteriormente mencionadas.

La censura moral está ligada a la Iglesia, la cual ha participado activamente durante siglos en la fiscalización de todo material producido por escritores, artistas y dramaturgos. Así se hizo tristemente famosa la

Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 130 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 10 años de La Pupila.



mosca
GRÁFICAMOSCA

Hoguera de las vanidades, organizada por Savonarola; un monje del siglo xv que supo distinguirse por el desenfreno con que persiguió, mutiló y quemó cuadros considerados lascivos, junto con joyas, afeites y postizos. Esa hoguera fue un «acto pedagógico» que se llevó objetos asociados con los placeres sensuales y la lujuria, incluidas algunas antigüedades romanas y también numerosos cuadros con desnudos de las dos primeras generaciones de pintores renacentistas de la ciudad.

Daniel de Volterra —que pasó con justicia a la historia con el apodo de *Braghettone*— debió pintar taparrabos por indicación del Concilio de Trento para cubrir los genitales de las figuras de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Tanto más difícil habrá resultado, en esa época, el retocado o el maquillaje sobre algunas esculturas, por lo cual es casi seguro que se haya procedido a destruirlas.

En 1987 se logró restaurar la pintura original del Adán de Masaccio, quitándole las verdes hojas que la Iglesia le había pintado sobre sus genitales. Los devotos católicos se escandalizaron ante la anunciada exhibición de ese personaje bíblico, que por primera vez podría mostrar su desnudez tal como el pintor florentino lo echó al mundo. Por el contrario, no se generaron demasiadas protestas en Roma, a propósito de la restauración, en el año 2001, de *Venus y el Amor*, de Ghirlandai. Y no era para menos, puesto que esa obra manierista del quinientos fue retocada en el siglo XIX por escrupulosos moralistas con una insólita vestidura estampada que la estropeaba de forma vergonzosa.

En el año 2002, un grupo de restauradores italianos descubrió en una iglesia romana dos esculturas del artista barroco del siglo XVII, Gian Lorenzo Bernini. Dos siglos antes, las autoridades eclesiásticas estimaron que la desnudez de las esculturas era ofensiva y

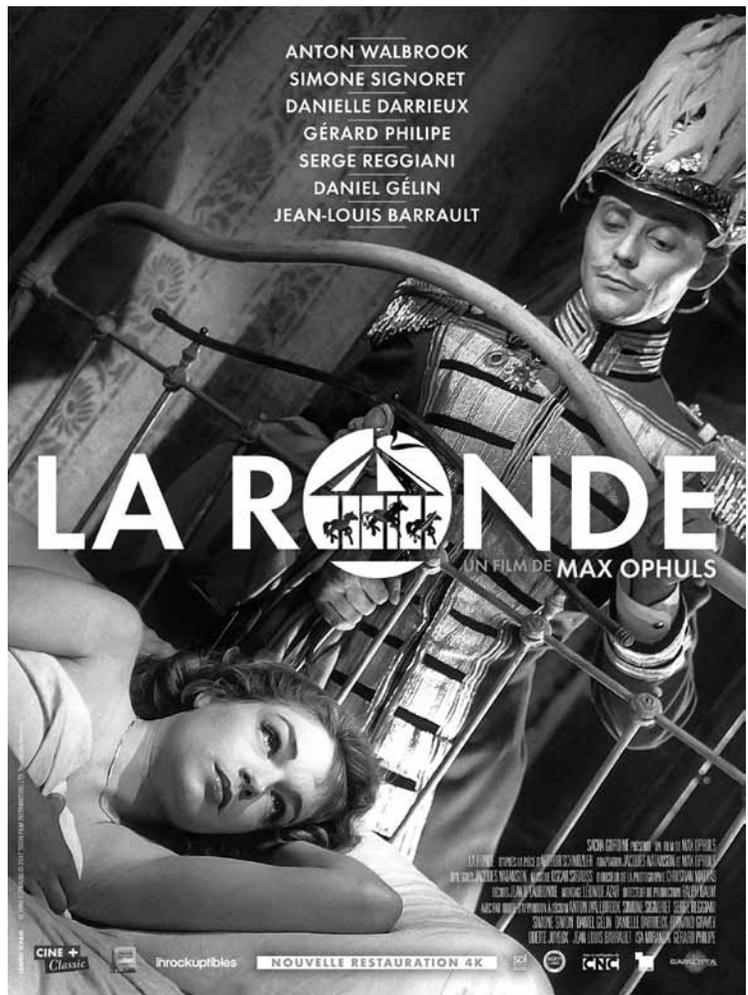
les colocaron un corsé de bronce. Los ejemplos son cuantiosos.

La censura como institución jurídica está ligada al Estado, que condiciona y regula la «emisión y difusión del pensamiento». Con la aparición de la censura estatal, los jueces debieron ser más precisos en la tipificación de las obras que caían en esa nueva figura delictiva.

Ambas, la Iglesia y el Estado, han recorrido un imbricado camino desde las persecucio-

nes en tiempos del Imperio romano hasta los modernos sistemas de inspiración liberal, en que el Estado asume la totalidad del poder temporal en beneficio de la moral pública de los gobiernos de derecha o de la aparente inclusión y diversidad de los gobiernos progresistas.

Como resultado de la censura, se multiplica la conducta que pretende anular y así se ha hecho célebre el sustantivo *destape* cuando un país (la España posfranquista



Max Ophüls. *La ronda*, 1950.

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

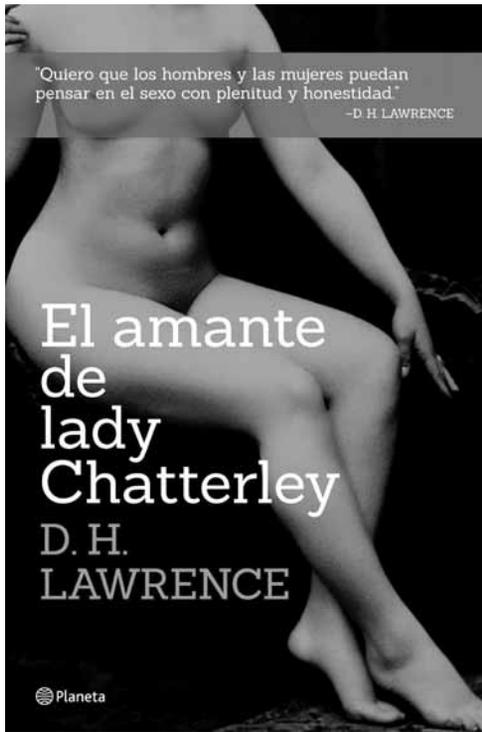
redpagos

VISA

OCA
CARD



Brecha



David Herbert Lawrence. *El amante de Lady Chatterley*, 1928.

La novela *El amante de lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence, fue considerada obscena en su momento y la novela de Jeanette Winterson, *Fruta prohibida* (1985), sería calificada de forma análoga si hoy se aplicaran criterios equivalentes. Es posible que el futuro continúe ajustando esos criterios con las víctimas y victimarios del mismo modo que los ajustó con Joyce, Manet, Klimt, Modigliani, Bellmer, Grosz o Jorankowsky, que son enseñados en las escuelas.

de fines de 1970, la Hungría posterior al régimen de János Kádár de 1990, o la República Checa que siguió a la Revolución de Terciopelo) emerge de una larga etapa de controles y prohibiciones, porque entonces la tendencia a mostrar lo que

no se podía saltar con empuje consumista nunca visto.

La novela *El amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence, fue considerada obscena en su momento y la novela de Jeanette Winterson, *Fruta prohibida* (1985),

sería calificada de forma análoga si hoy se aplicaran criterios equivalentes. Es posible que el futuro continúe ajustando esos criterios con las víctimas y victimarios del mismo modo que los ajustó con Joyce, Manet, Klimt, Modigliani, Bellmer, Grosz

Mostrá tu obra al mundo con un sitio web profesional

DISEÑAMOS
SITIOS WEB - CATÁLOGOS - FOTOS DE OBRAS - FOTO DE RETRATO

hastaller hastaller@gmail.com - 099 65 78 16
www.hastaller.com f/hastaller



Egon Schiele. *Mujer recostada*, óleo, 96 x 171 cm, 1917.

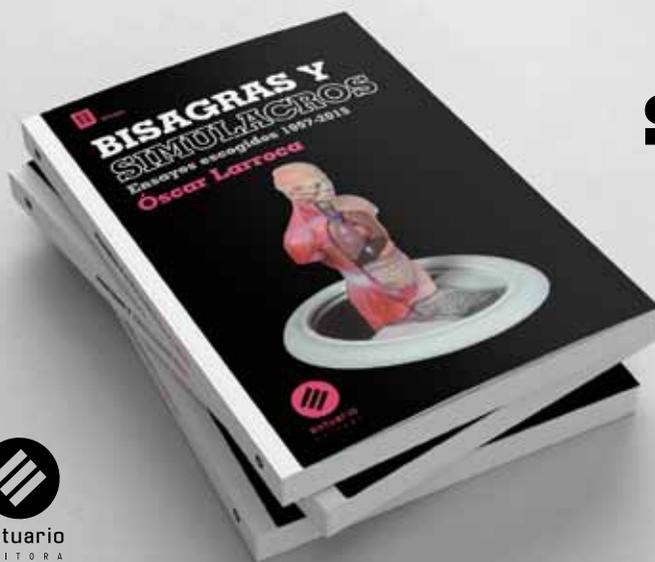
o Jorankowsky, que son enseñados en las escuelas. O con las obras del Marqués de Sade y Leopold von Sacher-Masoch, que en la actualidad son materia de trabajos universitarios.

Los ciclos

Más arriba escribí «en la actualidad», porque es evidente que los ciclos no tienen interés en retirarse. Hace 150 años, el crítico

Konrad Fiedler decía: «Con cada nueva generación nacen de nuevo todas aquellas fuerzas que han de volverse productivas, obtengan aplauso o censura». Estos ciclos pendulares pueden llevar a que el filme *La ronda* (1950) de Max Ophuls, hoy exhibida sin el más mínimo vestigio de escándalo, vuelva a ser censurado por sensibilidades sectarias. O que las autoridades de un museo, en el año 2018, bajen por tiempo

indeterminado una pintura que pueda transgredir el cerco de sus verdades. Cabe preguntarse nuevamente si esa transgresión —del mismo modo que la obscenidad y la ofensa— está en la obra de arte o en la mirada de quienes la contemplan. Esperemos que la historia sea nuevamente impiadosa con los censores, aunque estos evoquen una reprobación moral o una corrección ideológica. ☹



estuario
EDITORA

BISAGRAS Y SIMULACROS

Ensayos escogidos
1997 - 2015

Óscar Larroca

NOVEDAD EDITORIAL
DISPONIBLE EN LIBRERÍAS

«Yo veo al arte como algo natural»



José María Pelayo (Montevideo, 1956) es un artista que puede trabajar indistintamente en el plano y en el espacio. Toma objetos para darles otras lecturas a partir de un lenguaje que logra ensamblar, con gran sutileza, el volumen con el tratamiento del color, en una composición pautada por una geometrización abstracta. En una primera impresión, su obra se transforma en un paseo gozoso, que esconde otras profundidades que abrevan en la tradición americanista, y en una concepción por momentos lúdica y rigurosa en su concreción.

GERARDO MANTERO

Comencemos por tu formación. El primer taller al que asististe fue el de Rimer Cardillo en 1976, hacías pintura y grabado.

Más que nada pintura. Mi acercamiento al tema tiene una relación con mi hermano mayor, que era dentista y tenía pacientes vinculados a la pintura. Como en ese momento hacía cosas sobre papel, mi hermano se las mostraba. En realidad, yo nací artista porque mi hermano mayor me empujó al mundo del arte. Él era realmente un artista, dibujaba y pintaba muy bien; más bien era caricaturista. Se ve que vio esa veta en mí y empezó a manejar la posibilidad de que yo pudiera meterme en ese asunto.

Después ingresaste al Instituto San Francisco de Asís, por donde pasaron muchos artistas y tal vez no tiene en el recuerdo de los talleres en Dictadura la relevancia que merece tener.

Freddy Faux fue profesor de escultura en el Instituto San Francisco de Asís. Ese instituto fue creado por Juan Zorrilla de San Martín. Estaba Izquierdo, por ejemplo, el escultor. Si ves la fachada de los Conventuales, está San Francisco con un perro; esa la hizo Izquierdo, igual que la columna. No sé si vivirá. Cuando llegué al instituto,



Círculo II. Madera policromada, 180 diámetro, 2014.

Freddy dirigía el taller de escultura. Más bien era modelado en arcilla. Tenías Historia del Arte con Amadeo Carao, que había sido alumno del taller Torres y después Pintura con Clever Lara, que era un pibe, debe tener tres años más que yo; Carlos Caffera en Cerámica y Oscar Ferrando en Grabado. Pagando una cuota tenías acceso a un taller y a Historia del Arte gratis. Podías asistir a otro taller si querías, era muy barato.

¿Cuando Clever Lara abrió su taller vos seguiste con él?

Sí, porque él, a nivel de pintura —que es lo que más me interesaba en ese momento— era buen profesor. Cuando cerró el instituto yo seguí con él y con Freddy también. Freddy se fue a la calle Venezuela, atrás del Palacio Legislativo. Era un colegio

católico de monjas, tenías que cruzar todo el convento hasta llegar al patio donde se encontraba el taller de Freddy.

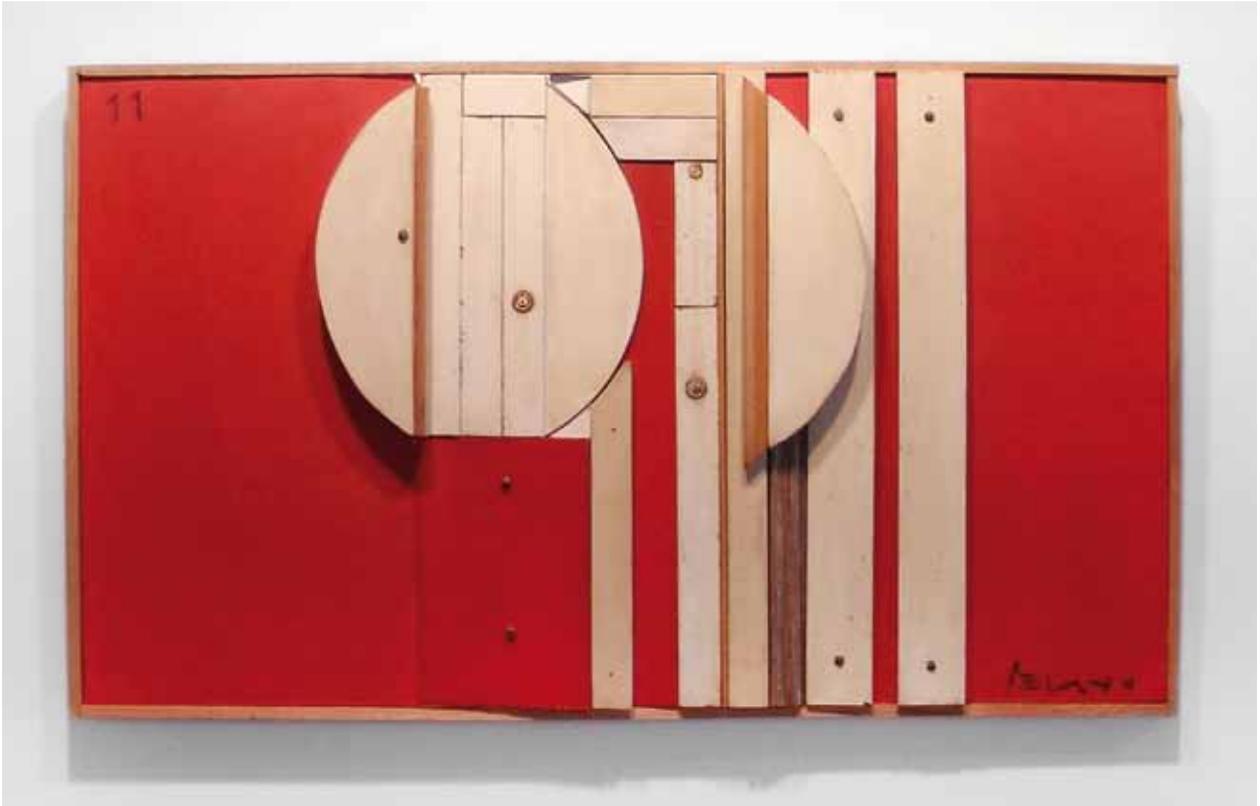
¿Cómo incidieron estos maestros en tu posterior desarrollo de un lenguaje propio?

Cardillo duró muy poco porque aunque fueron dos años, su tendencia era más la parte de grabado. Cuando llegué al instituto lo mío fue una búsqueda arqueológica. En aquella época no había internet, tenías que buscar. Un día salí de la oficina en la que trabajaba, en la Dirección Nacional de Catastro, fui a tomar el 145 que paraba en la esquina donde están los conventos, vi un cartelito de un taller de artes plásticas y me anoté. Clever fue mi maestro de pintura; nunca llegué a esforzarme dentro de lo que

fue la pintura técnica al óleo que él daba en su taller. Siempre me pone de ejemplo como un tipo que nunca llegó a hacer lo que le pedía.

¿Cómo derivaste al trabajo en el espacio y a la escultura en el tratamiento de los objetos?

Fue una secuencia. Cuando yo te explicaba que Clever me pone de ejemplo, lo hace para mostrar la libertad que tiene para enseñar, no es estricto. Deja que la persona se vaya expresando. Yo llegué en un momento del taller que cuando Clever se fue, que abrió el taller en su casa, fue brutal. Había mucha gente laburando y se dieron muchos personajes que después empezaron a trabajar en la parte artística. Trabajé con mucha cantidad de materia. Compraba



Maderas. Madera, 150 x 90 cm, 2014.

óleos y pintaba los fines de semana. El material se me terminaba y agarraba portland, tierra, cosas que me daban la posibilidad de hacer algo. Ese tipo de material lo trabajé con la satisfacción de hacer algo porque no tenía el otro material imprescindible. Ese material, que me salía fácil de hacerlo, no era verdadero, porque lo que necesitaba era el esfuerzo para lograr algo.

Si bien tus trabajos escultóricos se dan en el plano, lo espacial juega y también tiene mucho peso en tu lenguaje la resignificación de los objetos.

Empecé a trabajar con ese tipo de materiales en forma de plano y después el plano

se me fue al piso. Trabajaba con ceniza, con polvo de ladrillo, con cemento. Después empecé a levantar un poco para arriba. En esa época vivía Jorge Páez Vilaró y me invitaba mucho a lo que se hacía en Maldonado, en su Museo de Arte Americano, a unas bienales de arte joven. Me invitó varias veces; que te mandara la invitación en un sobre era una alegría. Clever y él vieron una veta en mí como un tipo que podía trabajar en volumen. Me dijeron que en aquel momento no había escultores, que me largara. Pero la pintura siempre me ha interesado.

En el 89 ganaste la beca «Visitor Program Service of Meridian House International,

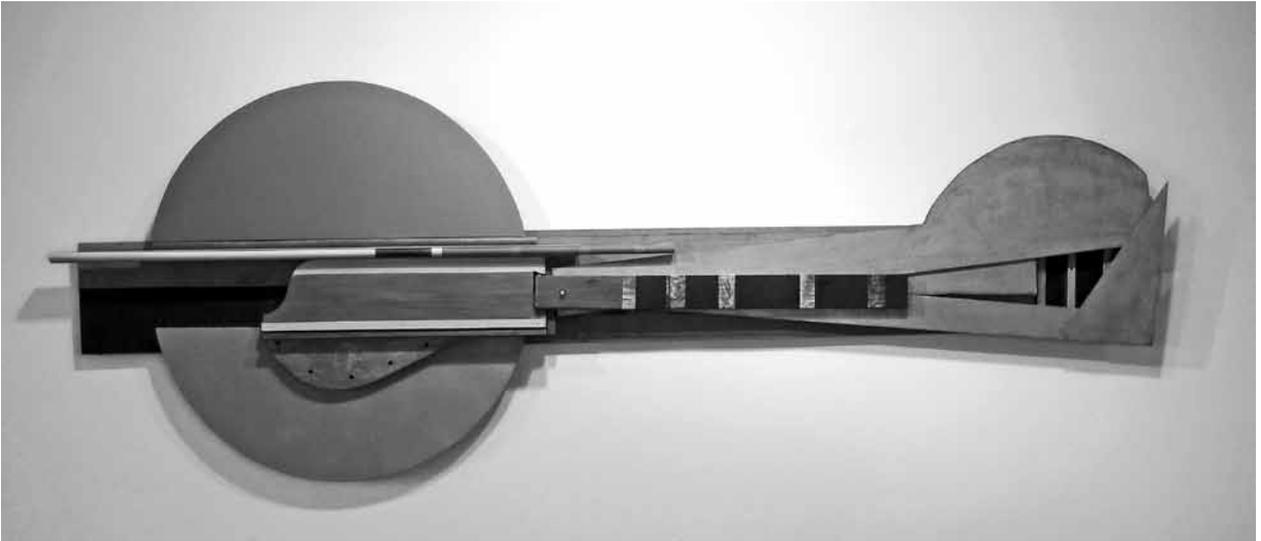
Washington, Chicago y Nueva York». ¿Cómo fue esa experiencia?

Cuando gané el premio del Museo de Arte Americano recibí un pasaje de ida y vuelta a Nueva York. Clever y María Luisa Torrens tuvieron mucho que ver, me dieron el nombre de una persona que trabajaba en la embajada y durante un año estuve viendo la posibilidad de que yo fuera asistido de alguna manera. El pasaje era el pasaje, después te tenías que costear vos la estadía, entonces me dieron una beca.

¿Visitabas talleres de artistas, museos, etcétera?

Visité tres ciudades: Nueva York, Wash-

INFANTOZZI
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY
30 Años
MATERIALES PARA EXPRESION PLASTICA, ARTISTICA 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



S/t. Madera policromada, 3 m x 80 cm, 2011.

Mujer fumando. 250 x 90 cm, maderas.

ington y Chicago. Tenía un itinerario de la mañana hasta las dos de la tarde, con un intérprete que me llevaba a diferentes talleres y lugares en los que trabajaban los artistas.

¿Te acordás de alguno en especial?

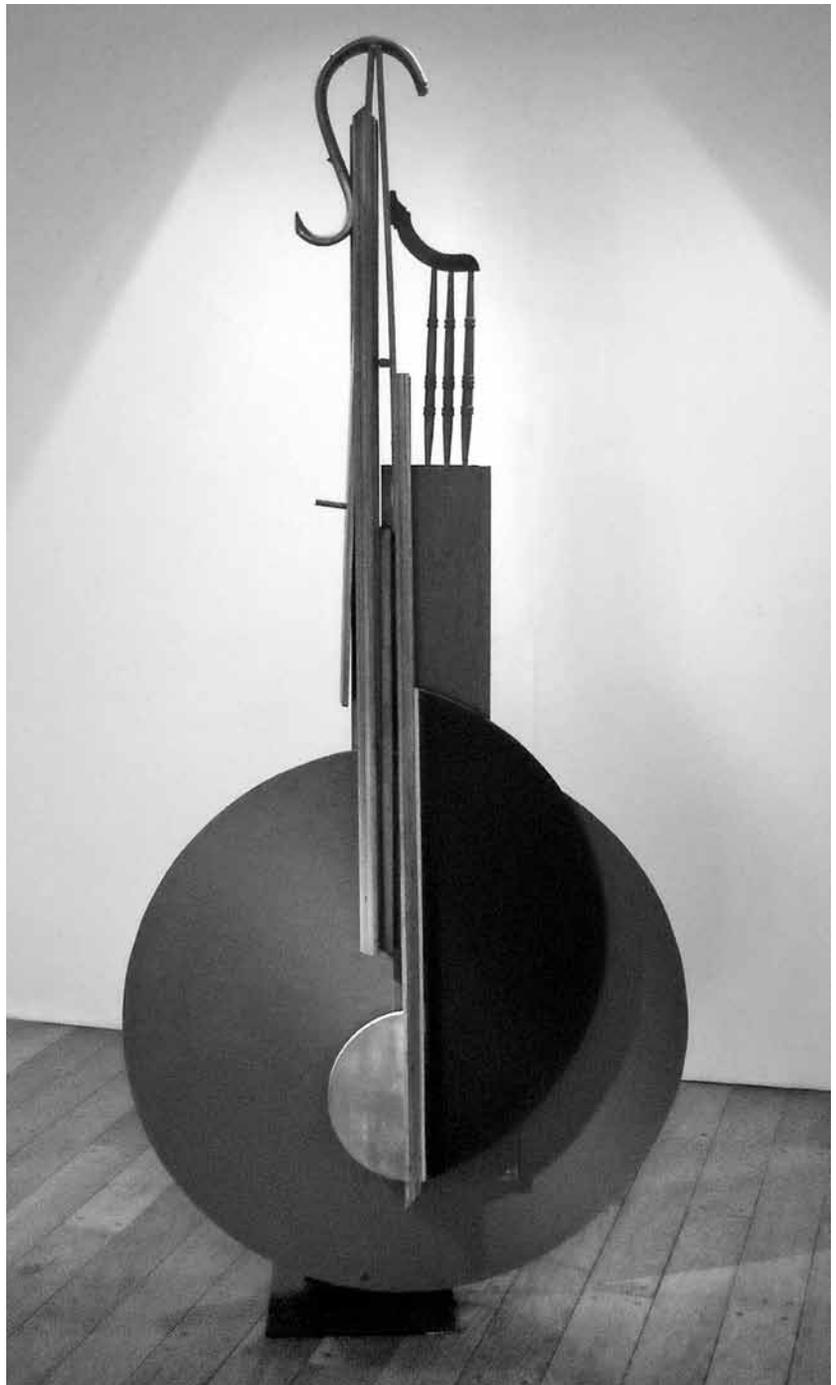
David Mooney, que trabajaba con reflectores, iluminaba el cielo con colores; iba a un yate y pintaba el río de colores. Ponía velas y las fotografiaba desde los rascacielos. Me acuerdo de unas diapositivas de una obra que tenía y que llevé para mostrarle. Yo vivía en Malvín, había fotografiado una serie de obras en cemento y demás, y el hombre miraba la obra y lo que le interesaba era el paisaje.

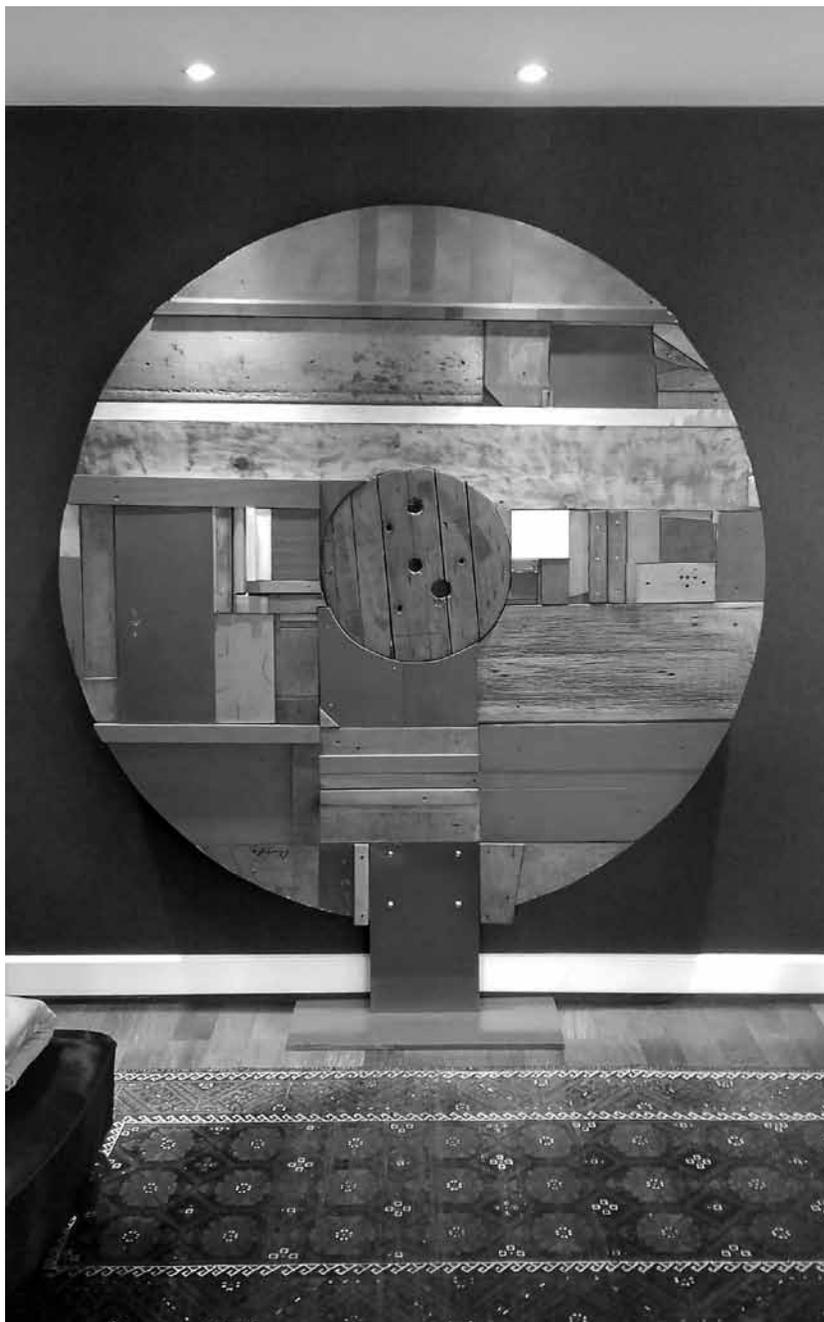
Desde tus inicios te interesaste por el arte americanista, lo signico.

Desde siempre. Tengo una cierta tradición relacionada con Latinoamérica.

Fernando de Szyszlo y la obra de Gamarra.

Gamarra fue el primer pintor que me llamó la atención, por el simbolismo. Yo escribía en el cemento, hacía símbolos en la obra; no sé qué significaban porque todo lo mío es muy espontáneo. Tenía referencias de Fernando de Szyszlo, una vez que vino al Uruguay, al Museo de Arte Contemporáneo y al Subte municipal. Hablamos con él y lo llevé al taller que tenía en mi casa. Nos





Círculo. Maderas policromadas, 2 x 2 m.

dejó un libro de regalo porque le dijimos que el museo estaba cerrado —era la época de la Dictadura— y que no podíamos acceder a la biblioteca. Había llevado un libro para regalárselo al MNAV y nos lo dejó a nosotros. Lo debe tener Álvaro Amengual. Yo tengo un afiche firmado por él que lo enmarqué cuando murió. Un capo el viejo.

Cuando trabajás en el plano utilizando el papel como soporte aparecen signos, sin embargo en la escultura pasás a una geometrización abstracta.

Quizás haya algunos símbolos pero como detalles. En principio era totalmente fron-

tal, no tenía espalda. El carácter era muy simbólico, la estructura era inexistente. Yo trataba de decir algo, no sé qué. Después me tiré hacia la madera porque para trabajar en cemento tenés que tener demasiada infraestructura.

La madera también requiere un oficio.

Sí, pero a nivel de lo que fue la ingeniería de la obra siempre traté de pensar obras que se pudieran armar en el lugar. Para trabajar en un lugar con una obra armada de determinados metros necesitás un espacio grande, una grúa, un camión, yo no tenía esa posibilidad. Siempre traté de trabajar en pequeños o medianos formatos

que me posibilitaran llevarlos y armarlos. Alicia Haber me decía que eran obras que se podían armar de diferentes maneras en los diferentes lugares.

¿Bocetás primero o trabajás directamente?

Depende. Puedo hacer un boceto de pocas líneas para ir ubicando una idea.

Pero ¿de qué partís? ¿De lo que te sugiere el material o el objeto?

Depende también. He trabajado mucho con ceniza, carbón y portland, y eso, de alguna manera me lleva. Trato de ir acomodándome a la madera, al papel, al papel viejo.

Hace años que desempeñás la tarea de docente. ¿Hace cuántos exactamente?

Como veinticinco o veintiocho años.

¿Cómo definirías tu metodología de trabajo?

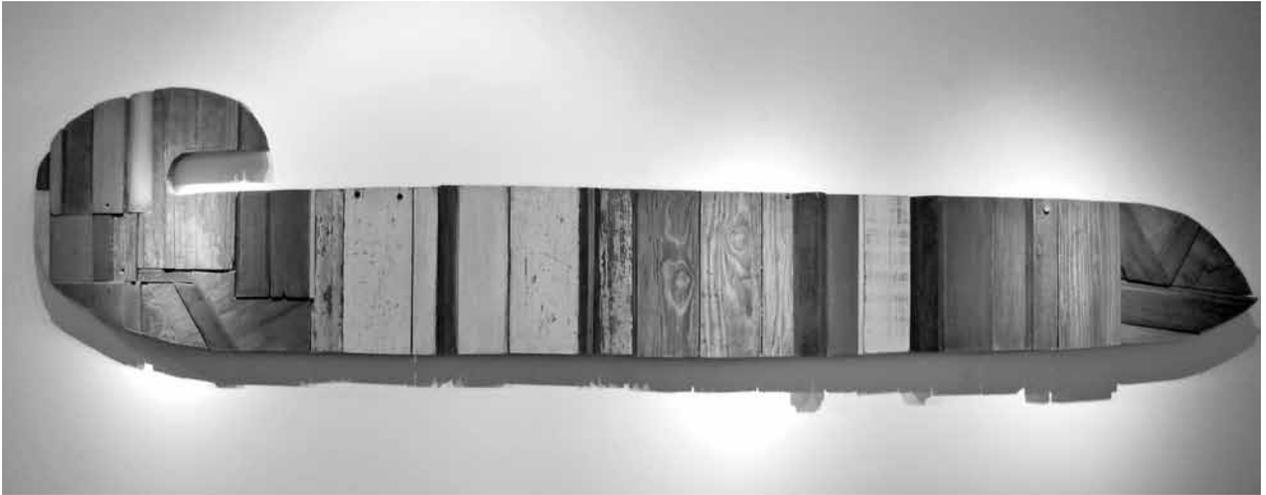
Yo en el taller trabajo lo que sé hacer. Los materiales que mis alumnos puedan trabajar están directamente relacionados con parte de mi experiencia y si hay otro material que no conozco, dejo que lo vayan manejando. Así me voy dando cuenta para dónde va la mano. Siempre y cuando no haya algo muy sofisticado que no se pueda comprar. En ese sentido estoy abierto a todo tipo de materiales.

¿Y si viene alguien con inclinación para el dibujo?

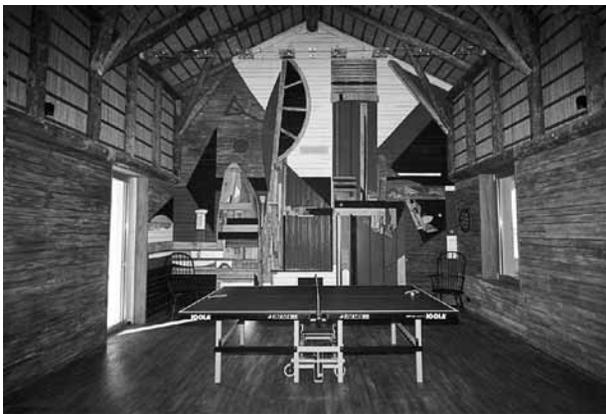
Que dibuje. Dibujo no hay uno solo. Ayer hablaba con una alumna nueva y le decía que generalmente las personas que entran a un taller te dicen que quieren dibujar como Leonardo. A veces la persona está limitada a ese dibujo, entonces es un fracaso si no llega a hacerlo. Y si lo hace, llega a la frialdad y no a la expresividad del dibujo.

Me acuerdo de haber visto un video sobre la obra de Octavio Podestá, donde decía que concebía a la escultura en el espacio público. ¿Cuál es tu postura al respecto?

La obra escultórica en espacios públicos me parece brutal y es una lástima que no haya alguna política cultural que permita que los espacios públicos estén poblados de esculturas. Salís de Uruguay, entrás a otro país y empezás a ver obras. En Uruguay, si no son las que donó el Toto Podestá o los de Germán Cabrera, que son buenas pero de hace bastante tiempo, o los monumentos ecuestres, no hay una obra moderna. Insólitamente, no sé por qué, hay muchas



Montaje de maderas, 250 x 45 cm, 2012.



Mural estancia Vik, 6 x 4 m, 2010.

obras de arquitectos. No estoy en contra pero un arquitecto es un arquitecto. Hay pocos arquitectos artistas.

¿Qué te dio tantos años de formación de artistas? ¿Hay una devolución que incide en vos?

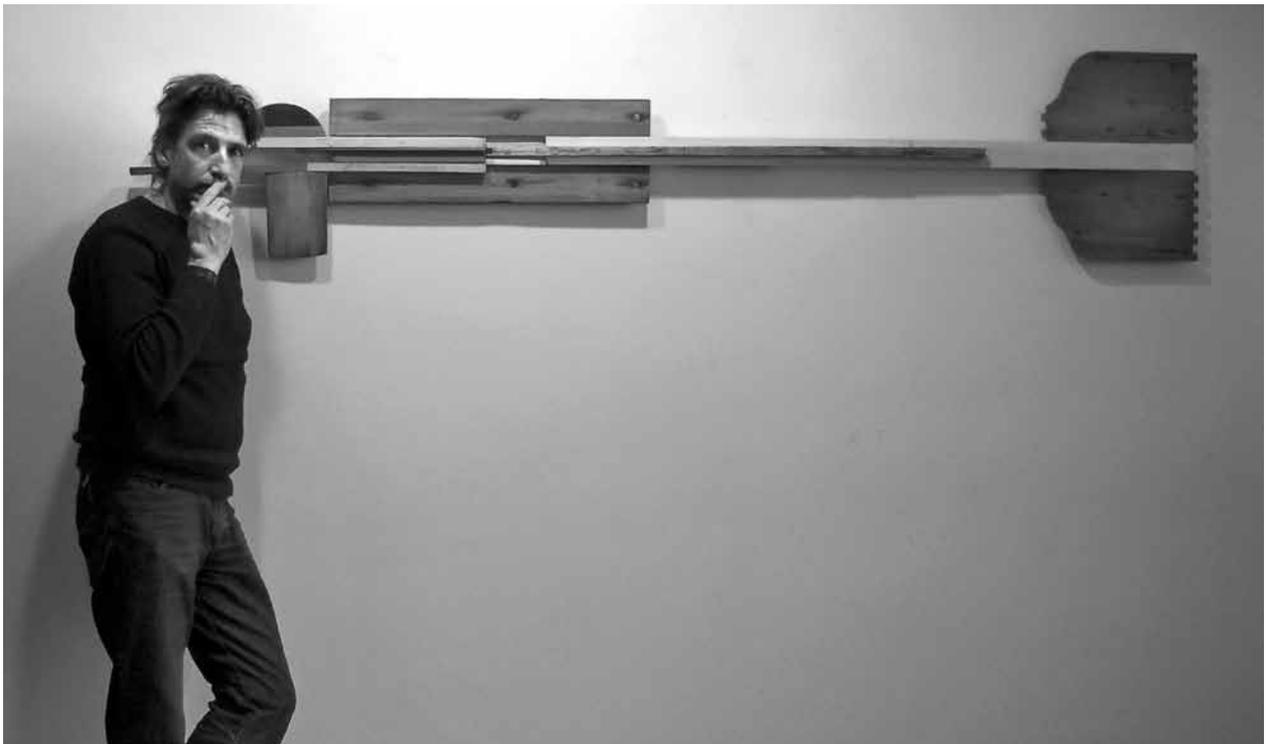
La devolución es importante en el sentido de que he formado a algunas personas. A mí no me interesa que la persona salga artista, lo que me interesa es que tenga la sensibilidad de ver una obra, que pueda apreciar el espacio, mirar para arriba. Que cuando se enfrente a una obra sepa cómo se hizo. Todo lo que se refiere a la parte creativa de un taller da la posibilidad de sensi-



Mural Madera encontrada. La Paloma, Hotel las Eduardas. 3 m x 160 cm.

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

Tu entrada a la cultura



La flecha. Madera, 250 x 45 cm, 2015.

lizarse, observar y aprender. Uno crece, se hace viejo y comienza a dudar si uno es un artista. Eso lo he hablado con amigos, con Clever.

¿Cuál es tu duda?

Me parece que ser artista es una cosa muy pesada e importante. Si empezás a comparar con tipos que han hecho cosas a nivel mundial...

Sí. Te podés quedar paralizado.

Por supuesto. Me considero un tipo que tiene cierta sensibilidad para mostrar cosas o para sensibilizar dentro de mi obra, pero la palabra *artista* me parece muy pesada. Ojalá la historia después diga: «Este fue un artista». Hoy en día hay muchos.

Justamente. En el escenario tan complejo del arte contemporáneo, ¿cómo te ubicás vos?

Tengo guardado un escrito que hizo María Luisa Torrens en *El País*, hace muchos años, que decía que si a ella le preguntaban dónde vivía Dios, ella contestaba que en Uruguay. Nombraba a todos los artistas uruguayos que hacían cosas con su propio dinero. Hoy en día, como todo es tan válido, ponés un pincel arriba de un pedestal y ya es una obra... Para mí hay muchas cosas falsas. Algunos muestran cosas bien mostradas y ya por eso se les puede llamar artistas.

Como una puesta en escena.

Sí. El artista tiene que tener muchos años de trabajo, frustración, cosas bien hechas y mal hechas. Hoy sale un pibe y te dice qué tenés que hacer y no tiene ningún bagaje.

El arte es superar la frustración permanente que significa el proceso creativo.

Puede ser, yo no lo veo así.

Es esa dicotomía del placer y la angustia que te produce.

A mí la idea me fascina, yo estoy chocho trabajando. Me frustro cuando una obra no sale, pero es un hecho hermoso. He hecho obras de hechos totalmente contrarios a la vida, he trabajado con obras relacionadas con historias dolorosas, con mi vida en sí. Mi idea era transformar ese dolor en algo creativo. Para mí viene por ese lado.

Yo hablaba de la frustración de cuando querés materializar una idea. Vas por etapas, descartás, y eso es un intento fallido. En otros casos te sale de una, por eso Picasso decía: «Que la inspiración te agarre trabajando».

Es muy fuerte. Yo no soy como los que se vestían de negro y no comían. De repente la poesía viene por ese lado. Yo veo al arte como algo natural. Si me acuesto con una mujer, estoy gozando, si voy a hacer caca, estoy gozando, si me baño, estoy gozando y si trabajo, estoy gozando. De repente

viene un momento en mi vida y me siento frustrado porque no saqué nada. A veces pasan dos meses y no hago nada. La técnica es fundamental para disfrazar la obra, para darle carácter. Nosotros jugamos con el libre albedrío. De repente te estás mintiendo a vos mismo, pero capaz que te sale.

También has trabajado objetos concretos a los que lográs darles otra dimensión, otra lectura, que generalmente se da por el tratamiento de la forma y el color.

Siempre he tratado de trabajar en base a objetos encontrados y demás, siempre me llamó la atención la historia del objeto. Ahora mismo estoy trabajando en base a algo más conceptual, relacionado con objetos encontrados adentro de los libros.

Después de largos años de trabajo, ¿a qué aspirás? Tanto individualmente como colectivamente.

Una de las cosas que siempre quise que sucediera en este país es que haya una política cultural que defienda al artista. Estamos en banda desde hace años. Considero que tendría que haber un apoyo más sustancial.

¿No tenemos también una incapacidad de juntarnos y generar cosas?

Seguro, porque el artista plástico trabaja solo. El músico, como se junta a tocar, tiene más contacto. Quizás se dé en algún momento. El artista siempre se reconoce cuando viene de afuera. ☺

Eva, hoy

ELENA O'NEILL

I

*Dijo en voz baja la arcilla al alfarero
que la amasaba:
«No olvides que fui alfarero como tú,
no me maltrates».*

Desafiando a la ciencia, el arte adquiere una fuerza expresiva y da voz a un sujeto-agente de una situación actual, y lo hace de un modo encubierto aunque objetivo y organizado. Es su propia materialidad la que define un posicionamiento en lo real. El reto es interrogarlo en un registro adecuado. El epígrafe que abre este texto —frase recogida, anotada y guardada por Eva Díaz Torres— nos da pautas de cómo aproximarnos a su obra; de un modo sensible y original nos va guiando y enseñando a ver más allá de lo inmediato. No solo nos recuerda que la arcilla es uno de los elementos más antiguos para fabricar

utensilios; también nos alerta sobre la ausencia de una expresión para todas las artes que tienen a la arcilla como elemento base y cuya técnica consiste en darle forma a una materia plástica para luego fijarla, frecuentemente por medio del secado al sol o el fuego, que conocemos por el nombre de *cerámica*. En su sentido más amplio, podríamos decir que la palabra abarca a todo el arte de hacer recipientes —o *cacharros*, como los llama Eva—, tanto de uso cotidiano como religioso. No es un aspecto menor que estos hayan sido utilizados desde la antigüedad en los rituales funerarios y que no exista una religión sin vasijas sagradas; ni tampoco el hecho de que sus consideraciones estéticas estén íntimamente ligadas a cuestiones prácticas que frecuentemente ignoramos, como la homogeneidad, la plasticidad y la capacidad de endurecimiento de la arcilla elegida. Por haber sobrevivido a lo largo de milenios, probablemente sean los testigos más antiguos y elocuentes de la historia de la humanidad.

La obra de Eva nos desafía: a partir de la

cerámica somos conducidos a épocas arcaicas, pobladas de objetos con una gran carga mágica y alquímica, al mismo tiempo que somos interrogados por otras tradiciones en las que el sentido denso e intuitivo de la ciencia atrajo a los artistas desde tiempos inmemoriales. Por ser una síntesis de nuestra condición más humana, la de construir, sus obras condensan un saber milenario. Por su verdadera naturaleza, por ser elaborados con las manos —nuestra primera herramienta—, los cacharros mantienen una relación directa con el corazón, de modo que su trabajo siempre conlleva una condición humana. Y, tal vez, por remitir a fuerzas colectivas significativas de la antigüedad y traerlas nuevamente a la vida de un modo casi mitopóético, la obra de Eva nos evoca la victoria del poeta frente a sus criaturas y sus experiencias: a pesar de efectos devastadores, la forma más contundente y más humana se mantiene intacta. Mas la obra de Eva también nos confronta con la tradicional separación entre materia y espíritu, entre materia y vacío que





caracteriza al pensamiento occidental. Su pensamiento plástico, en contacto estrecho con los elementos —tierra, agua, aire y fuego— parece guiarnos a una zona donde la materia y el espíritu no siempre coinciden pero tampoco se dividen totalmente. Y ese pensamiento plástico nos incita a pensar, a reflexionar sobre el misterio de una obra atravesada por métodos y procedimientos heterogéneos, al mismo tiempo que nos estimula a superar los falsos dilemas de las categorías. Sus investigaciones y su experimentalismo están permeados por la tradición, a la que no considera obstáculo o limitación, ni tampoco pasado visual. Sin duda alguna, la fuerza de atracción resulta del impacto sensible provocado por la vitalidad de su obra. Y para alcanzar esa potencia contemporánea, Eva conquistó una escala física y transformó sus cacharros

en vehículos de percepción del mundo. A contracorriente de cualquier individualismo, su obra defiende la actualidad cultural de artesanos desconocidos y anónimos que desde siempre proporcionaron estándares de belleza a la vida cotidiana: tanto Eva como aquellos artesanos-artistas individuales, cuyo trabajo es exhibido en museos y galerías aprecian y respetan la artesanía popular. Pues ver es ir directamente al núcleo, dejando de lado discriminaciones intelectuales que no son esenciales para aprehender la belleza, un misterio que se percibe intuitivamente y más tarde se transforma en conocimiento. Razón de más para dejar de lado conceptos y teorías, y realmente esforzarnos por ver cuando estamos frente a la obra de Eva; un esfuerzo que nos exige abandonar el deseo de juzgar inmediatamente y adquirir el hábito de simplemente

mirar, receptivamente, pasivamente, aquello que tenemos frente a nuestros ojos. Simultáneamente, debemos estar atentos a no utilizar la obra de Eva como pretexto para generalidades, eludiendo así cuestiones específicas que ella nos coloca. Al mirar detenidamente sus trabajos se torna necesario acrecentar un elemento que no consta habitualmente en las leyendas de las obras de arte y que, en este caso, parece ser esencial para su calificación estética: el peso físico. Intuitivamente percibimos ese peso, atributo que junto con la espacialidad generada a su alrededor nos induce a considerarlas como esculturas. Mas su contundencia, su peso visual, se contradice con lo que sentimos al tener las piezas entre manos: liviandad. En cuanto a esculturas, estructuras espaciales que responden a una lógica de cáscara, no



podemos ignorar su alto índice conceptual. En vez de dominio técnico deberíamos centrarnos en el control riguroso que Eva ejercía sobre el medio, evitando cualquier intervención del acaso en el proceso de producción. Así lo atestiguan innumerables muestras y las anotaciones en libretas y cuadernos donde dibuja los cacharros, les da un nombre, registra la composición de los vidriados, la temperatura del horno y el tiempo de cocción. Sin lugar a dudas, podemos afirmar que esas piezas no son apenas hechas: son construidas minuciosa y meticulosamente —un modo de construir que conduce al observador a descubrir y hacer la experiencia de la obra por sí mismo—. Y precisamente porque esa noción de construcción permite que artista y observador se encuentren —porque la obra de Eva abarca formas irregulares, superficies lisas o

arenadas, esmaltes de grosores desparejos, rajaduras—, somos capaces de vislumbrar una belleza por detrás de esas irregularidades; una belleza introvertida, que rechaza lo perfecto, lo simétrico, lo regular; que confía en la gracia, que se asocia a la libertad. Tales aspectos, intrínsecos y parte esencial del proceso de creación de Eva, distan de ser un simple proyecto intelectual: obras que nacen, surgen, donde la belleza de lo imperfecto apela a la intuición y transforma al observador en artista. Por otro lado, ¿qué hay en esas piezas donde superficie interior y exterior se continúan, donde aparecen signos y palabras, donde mucho más que una cuestión óptica el desafío es intelectual? Un aspecto importante parece ser la búsqueda de un nuevo espacio expresivo que dialogue con el espectador y le proponga la tarea

incesante de imaginar y construir; porque la obra de Eva rompe con la tendencia de mantener al arte en su dominio tradicional y de establecer un paternalismo con los lenguajes artísticos. De alguna manera, su obra significa un paso libertario del arte uruguayo con relación a matrices europeas, al mismo tiempo que interroga a una historia del arte enraizada por un pensamiento hegemónico y dominante. La historia del arte, entendida como disciplina autónoma, no trata apenas de historiar hechos artísticos: la cuestión es incorporar la dimensión artística, simbólica, al concepto de hecho histórico. En ese sentido, en tanto experiencia estética y justamente por establecer una relación estrecha entre objeto y sujeto, y por licuar esas fronteras, la obra de Eva demanda ser incluida en la historia del arte global. Corresponde a cada uno de



nosotros aceptar (o no) ese desafío. Sin ninguna intención ni pretensión didáctica, la obra de Eva es una lección sobre el ver, sobre el *ver arte*. Acostumbrados a acompañar imágenes en la contemporaneidad, reducimos el ver a una captura inmediata y simplificada del mundo, y nos olvidamos que ver es pesar, sentir la densidad, sentir el color, pensar, reflexionar con los ojos. La obra de Eva nos recuerda que hemos deshabitado la visión, que hemos dejado de lado su potencia estética. De en-

trada no solo nos desafía a dejar de lado el prejuicio de considerar a la cerámica como un arte menor, restringido a lo utilitario, sino que nos intima a contornar el hábito de mirar sin ver. Sus piezas nos exigen una mirada sutil para detectar las diferencias mínimas y lo suficientemente voraz como para aprehender esa totalidad plástica densa e intensa. La masa de energía condensada en piezas que podemos calificar como silenciosas, distantes, de hecho invierte el modo en que usualmente nos

aproximamos a las obras de arte. Son ellas que ahora nos interrogan, nos cuestionan, lanzándonos dentro de una multiplicidad de fenómenos perceptivos que demandan atención activa y desapego, tanto destreza cuanto meditación y recogimiento. Para compensar las limitaciones de nuestro ojo recurrimos a la fuerza de las manos de Eva. No podemos ignorar que su obra, sea por su tamaño, por su forma o simplemente por su presencia, parece disolver la paradoja occidental entre el ver y el sentir. Al

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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

25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección
en venta en museos y librerías

patrocinado por Fundación **Itaú**

abandonar el predominio de la visión, que genera una aprehensión frontal del mundo, lo que puede mostrarse huidizo a la visión se revela por el tacto. Tal es el caso de los esmaltes aplicados en capas gruesas que se asemejan a una piel de naranja, o los que aplicados en capas más finas interactúan y revelan zonas trabajadas y texturadas, o aun aquellas superficies ásperas, sin vidriar, veladas por el humo. Sea por el agregado de chamota a la arcilla o por las marcas que Eva realiza en bordes y superficies, las piezas adquieren una textura y un color particulares al interactuar con el fuego, el agua y el humo. Si nos damos el tiempo necesario, una mirada detenida y reflexiva descubre lo que intuimos a través del tacto; entendemos desde otro lugar lo que escapa a un espectador desatento: que Eva investigó muchísimo el tema de los esmaltes antes de ejecutar sus piezas y que estableció una gran intimidad y proximidad con el fuego. Aún más: que Eva había alcanzado su madurez artística cuando descubre el raku, técnica con la cual se identifica, a través de la cual se expresa y realiza como artista.

II

*La forma no se diferencia del vacío.
El vacío no es más que la forma.*

En 1964, coincidiendo con los Juegos Olímpicos, una exposición internacional de cerámica contemporánea tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokyo, muestra que también fue presentada en otras ciudades y que tuvo gran impacto no solo en la cerámica contemporánea, sino también por exhibir obras que colocaban en perspectiva el desarrollo de la cerámica japonesa desde la posguerra. Según Shoji Hamada, las piezas japonesas mostraban mayor contenido tradicional y mayor destreza técnica pero eran menos vivas que

las occidentales. Dijo: «Las piezas abstractas eran manieristas y no surgían de una genuina vida interior», y explicitó que la cerámica que más le impresionó fue la de Bernard Leach, quien «sea trabajando en Oriente o en Occidente, conserva un estilo simple y directo [...]; su posicionamiento entre Oriente y Occidente es un verdadero equilibrio, no un punto medio calculado». Este dato no es irrelevante, ya que Eva tenía la obra de Leach, *Manual del ceramista*, como libro de cabecera. Por otro lado, Bernard Leach y el filósofo y esteta budista Sōetsu Yanagi también compartieron abordajes semejantes durante los cincuenta años en que mantuvieron una estrecha amistad. Esas referencias nos permiten entender, no explicar, el proceso artístico de Eva y colocar su obra en un contexto más profundo. Por un lado, esas afinidades electivas permiten avistar la potencia estética subyacente a su obra; nos incitan a recuperar la visión en el sentido más amplio de la expresión, entendida como práctica transformadora y constitutiva de la realidad. Una práctica que demanda una modificación en la visión del mundo compartida por la cultura, sociedad o tradición y sobre la cual los artistas actúan creativamente. Inevitablemente, descubrir la belleza y verdad en el arte cerámico japonés nos acerca a la belleza significativa, característica constitutiva de la visión oriental y que guía intuitivamente las manos de los alfareros; una potencia que nos incita como espectadores a desarrollar una percepción propia, a hacer la experiencia de la obra. Llamar a las marcas en los trabajos de Eva como diseños u ornamentos es en cierta medida ignorar que su vitalidad radica en un vacío, lleno de posibilidades, insinuante de algo inmensamente grande, donde elocuencia y silencio son uno. Más que grafismos, las marcas deflagran una percepción de *lugar*, no en el sentido de un recinto tridimensional, mas como la consciencia

simultánea de la forma y el vacío, resultado de la intensificación de la visión. Esta consciencia acontece en la imaginación del ser humano que siente esos elementos, una consciencia que puede ser definida como espacio vivencial, de la experiencia, en el cual el espacio se identifica con los acontecimientos que irrumpen en él, se reconoce en su relación con la duración de la experiencia. Eva parece tener una gran preocupación por establecer un equilibrio dinámico, más allá de dualismos, entre objeto y espacio, materia y vacío, acción y no acción, elocuencia y silencio, peso y liviandad, movimiento y reposo. Sus trabajos nos colocan frente a una extraña sensación de *lugar* y nos inducen a establecer un diálogo con la materia de la cual brota la experiencia. Una experiencia de *lugar* que se asemeja a un *continuum* espacio-tiempo imposible de medir, que incluye tanto lo objetivo, lo que es dado, como lo subjetivo, su aspecto sensible; un estado interior, personal, en el que «La forma no se diferencia del vacío. El vacío no es más que la forma».

* * *

Los trabajos de Eva respiran, crean una espacialidad donde el dualismo entre materia y vacío carece de sentido. Al contornar ese dualismo liberan su belleza; una belleza compleja aunque desprovista de cualquier complejidad —profunda, simple, que exige que para entenderla abandonemos cualquier abordaje intelectual—. La obra de Eva despierta un estado natural de no dualidad; nos lanza en las profundidades del sentido de la belleza en sus formas visibles e invisibles, nos incita a indagar su aspecto dinámico, no solamente a través de la visión sino también de la acción. Su actualidad radica en que prolonga la fuerza del pasado rearticulándolo, tensa y reflexivamente, en la unidad plástica del espacio. ☉

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria

El arte español moderno y los uruguayos de hace cien años

El arte siempre ha sido la cumbre del esfuerzo humano; nada eleva más al hombre que la contemplación de la belleza. No hay pensamientos impuros ni bajezas ante la Venus de Milo, que sugestióna absolutamente con la perfección adorable de sus líneas. Los pueblos más grandes, los que han dejado un surco más hondo en la historia de la humanidad, son aquellos que elevaron sobre el pedestal del arte la estatua indestructible de la inmortalidad. Mientras los pueblos guerreros y comerciantes pasaron sin dejar huella, aún iluminan a los hombres los ojos verdes de la divina Minerva, colocada frente a la Acrópolis, como un vigía en la proa de un barco, investigando el porvenir.¹

DANIELA TOMELO

Con estas palabras escritas en 1912 iniciaba la revista mensual *La Semana*, una nueva sección dedicada a las artes visuales en el Uruguay. Como expresan estas líneas, es evidente que el arte era valorado en esos tiempos como la culminación de un progreso que no reclamaba solamente avances tecnológicos o materiales. *Arte y moderno* era un binomio ansiado y promovido para alcanzar la deseada civilización.

La pintura moderna europea llegó a Montevideo por distintas vías. En primer lugar, fueron los manchistas italianos quienes dejaron su impronta en algunas producciones de Juan Manuel Blanes y principalmente en Domingo Laporte o Carlos Federico Sáez, formados todos ellos en Italia. Algunas obras francesas llegaron y se instalaron por un tiempo en la ciudad, cuando el pintor Milo Beretta trajo luego de su estadía parisina un Van Gogh, varios Bonnard, Vuillard y esculturas de su maestro Medardo Rosso, obras que disfrutaba junto a sus amigos en su casa del Prado. La pintura española, por su parte, gozó de gran estima entre los orientales, ya fueran coleccionistas, quienes eran en muchos casos españoles que buscaban obras de sus coterráneos, o pintores, que eligieron a los maestros modernos

españoles como sus docentes. Carlos María Herrera estudió con Joaquín Sorolla y con Sánchez Barbudo. Pedro Blanes Viale, hijo de padre español, también había ido a formarse en España y había estado muy cerca durante su residencia en Mallorca de los pintores Joaquín Mir, Sorolla y Santiago Rusiñol.

Los artistas españoles y los comerciantes que manejaban su obra vieron prontamente el potencial que tenían los emigrados como posibles compradores. El éxito de Ignacio Zuloaga, Sorolla y Rusiñol en América Latina o en Estados Unidos fue muy importante, al punto de que algunos de estos artistas viajaron personalmente a América como figuras ya consagradas.

La Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo celebrada en Buenos Aires fue en este sentido un momento importante, ya que allí se produjo la consagración de algunos artistas españoles. Una crónica publicada en *La Semana* por el enviado Vicente Salvatierra comentaba: «La sección española es la más extensa. Ocupa gran parte del salón central realmente inmenso, sin contar a Zuloaga, que tiene su saloncito para sus treinta lienzos». ² En 1910, el pintor y escritor catalán Santiago Rusiñol (1861-1931) recorrió el Río de la Plata, varias

ciudades del interior de la Argentina y por supuesto, Buenos Aires y Montevideo. En nuestra capital fue agasajado por el «personal superior» de los diarios *El Siglo* y *La Razón*, entre quienes se encontraban los pintores Pedro Figari y Milo Beretta³, lo que evidencia no solo la recepción por parte de sus colegas, sino la cobertura periodística que tuvo su visita. De regreso a la madre patria, Rusiñol escribió una crónica de sus viajes que envió a nuestra ciudad y pronto fue leída por los montevideanos a través de las páginas de *La Semana*. Rusiñol, junto a Mir, Sorolla y Hermenegildo Anglada Camarasa integraron el llamado *luminismo español*, una vertiente de arte moderno caracterizado por la pintura al aire libre, los colores brillantes y luminosos, y una temática abocada al paisaje español y a las imágenes de la vida moderna.

El interés por la pintura española se concretó en el Río de la Plata con la compra de obra por parte de algunos coleccionistas. Detengámonos en primer lugar en los tres cuadros de Zuloaga que pueden verse actualmente en el Museo de Artes Decorativas del Palacio Taranco.

Como dijimos antes, Ignacio Zuloaga (1870-1945) fue un artista ampliamente admirado en tiempos de la Exposición del Centenario.

Joaquín Sorolla y Bastida. *Retrato de Alejandra Signorini*.
Fotografía tomada de la página del MNAV.

Durante la exposición mencionada, circuló la noticia falsa del fallecimiento del pintor, que si bien fue desmentida una semana después, fue suficiente para que la admiración por el artista aumentara. Como relataba un cronista montevideano, ante la noticia, las obras de Zuloaga eran «admiradas con gran respeto, provocando entre los interesados en adquirirlas, verdaderos conflictos, lo que demuestra palpablemente el gran interés que produjeron en aquel mundo artístico». ⁴ Zuloaga representó la España profunda, rural y tradicional. Esa esencialidad del alma española fue admirada por intelectuales y escritores del Río de la Plata que quisieron ser retratados por el maestro peninsular a quien frecuentaron en su estudio parisino. Es así que Zuloaga realizó los retratos de Juan Girondo, José Santamarina o los escritores Enrique Larreta y Carlos Reyles, quienes además le compraron obra. Me detendré un momento en el retrato de Reyles, que lo encargó personalmente al pintor y que actualmente se exhibe en el Palacio Taranco. ⁵

Carlos Reyles (1868-1938) fue un escritor uruguayo perteneciente al patriciado rural. El cuadro que Zuloaga pintó de él en París lo presenta de cuerpo entero, con una figura estilizada, mirada orgullosa e indumentaria mundana. Reyles fue un escritor enamorado de España y algunas de sus obras como *El embrujo de Sevilla* (1922) dan cuenta de ello. El cuadro de Zuloaga fue conocido por los uruguayos a través de fotografías, ya que es una de las imágenes del escritor reproducidas en el *Capítulo Oriental*, una publicación de divulgación y amplia circulación en el Uruguay dedicada a la literatura uruguaya, que en este caso tuvo como autor a Carlos Martínez Moreno. En el *Capítulo Oriental* dedicado a Reyles se recogen varias fotografías del escritor y la pintura de Zuloaga que no está datada, pero sí acompañada de una interesante leyenda: «La no muy fiel imagen que Zuloaga creó para él», ⁶ opinión que revela esos

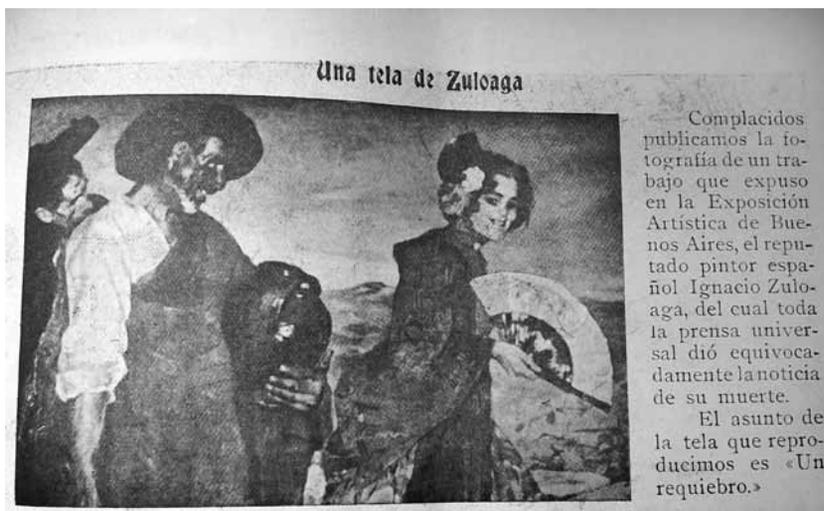


cambios en el gusto y la escasa valoración que alguna historiografía diera al pintor español en los años sesenta y setenta del siglo xx. También revela un uso de la imagen como mera ilustración, cuestionándola por la falta de fidelidad al modelo y desaprovechando la oportunidad de tender puentes entre retratista y retratado, enriqueciendo la personalidad y el estudio del escritor. Sin duda, Reyles ⁷ no hubiera estado de acuerdo con el comentario, como recordaba el escritor Gervasio Guillot: «El anecdotario de Reyles es inagotable. Cuenta la vida

de Zuloaga en su taller, sus modelos, sus ideas acerca de lo que debe ser un retrato y cómo hay que atisbar un semblante para dar el parecido profundo». ⁸ Guillot dejó una vívida crónica de la personalidad de Reyles, a quien conoció y frecuentó durante mucho tiempo. «Gran charlista», dice Guillot; Reyles podía pasar horas conversando de diversos temas, entre ellos su interés por la pintura española, por Goya y sus recuerdos del taller de Zuloaga. Evidentemente, Reyles y Zuloaga no pensaban que el único valor de un retrato era el del parecido



Santiago Rusiñol. *Canal del Generalife*. Fotografía tomada de la página del MNAV.



Noticia de prensa en la que se reproduce una obra de Zuloaga en la Exposición del Centenario. *La Semana*, 3.8.1910.

físico, valorando en cambio una semblanza registrada que va más allá de la fidelidad en la fisonomía. El pintor retrató al escritor con un porte de hombre de mundo que lo representa en ese momento de su vida y seguramente como quería presentarse en sociedad.

En junio de 1917, el comerciante español Félix Ortiz de Taranco, quien estaba por entonces abocado a la compra de obras de arte que engalanaran su magnífica vivienda,⁹ escribió a Zuloaga interesado en comprarle alguna obra.¹⁰ Cuando en 1917 la familia Ortiz de Taranco resolvió iniciar el alojamiento de su recién inaugurada vivienda, la preocupación de don Félix fue comprar pintura española, pues como de-

cía en una carta, no quería que todo fuera extranjero.

Por esta razón le solicitó que enviara fotografías y precios de pinturas que estuvieran disponibles para la venta. Las fotografías de obras que Zuloaga envió a Taranco y que lamentablemente no conocemos, no fueron de su agrado. Don Félix le respondió agradecido pero solicitó que le enviara otras con otros temas de «tipo castellano». Marcó allí claramente el interés por un género costumbrista que sabía que Zuloaga cultivaba. El artista propuso otras obras y en enero de 1919, Taranco ofreció 20 mil pesetas por la obra *Pastor místico*.¹¹ De hecho, es la pintura de mayor precio de las adquiridas por los hermanos Taranco

para su casa, la siguiente fue *Al agua*, de Sorolla, con un precio un poco menor, 15 mil pesetas. En una misiva de don Félix a Zuloaga, el comerciante se congratuló del éxito que los pintores españoles tenían: «Después de tantos siglos en que los artistas y literatos españoles trabajaban por un mendrugo, es gran placer para mí ver cómo reputan y pagan los admirables trabajos de Ud.».¹²

Pastor místico muestra esa España dura, rural, oscura, de seres curtidos por el tiempo y la historia, pero representados con recursos plásticos modernos. La pintura tiene una organización espacial estructurada y ordenada, con un fondo de casas de diseño geométrico que revela una pintura conocedora y practicante de nuevas técnicas de representación. La figura es monumental y parece contener en su descarnada realidad, toda una tradición de pintura española. Zuloaga no pintó solo campesinos curtidos o temáticas religiosas, también realizó algunos magníficos desnudos de fuerte erotismo. El tercer Zuloaga que se exhibió en Montevideo forma parte de la colección de uno de los grandes coleccionistas uruguayos, el comerciante hijo de padre español, Fernando García.¹³ La obra a la que me refiero lleva un sugestivo título: *Tentación*.¹⁴ De formato apaisado, domina en primer plano una joven reclinada en un diván que nos mira fijamente. Detrás de ella hay dos mujeres mayores, una apenas se distingue en el fondo, la otra se acerca y le muestra una joya. Una pintura inquietante, que sugiere una negociación en la que la joven parece ser parte de los bienes a intercambiar.

Al tiempo que don Félix escribía a Zuloaga, solicitaba también fotografías de pinturas al valenciano Sorolla y Bastida (1863-1923).¹⁵ La compra que realizaron fue de la obra *Al agua*,¹⁶ un lienzo que había sido expuesto en la Exposición Universal de Chicago (1893) y en la de Saint Louis (1904), donde Sorolla había cosechado un enorme éxito. El cuadro de Sorolla es absolutamente luminoso e incursiona en una temática moderna con la que el pintor trabajó en muchas oportunidades. En ella, un niño pequeño y una niña de vestido rosa caminan de la mano junto al mar, prácticas estivales que hablan de formas nuevas de ocio. En los cuerpos húmedos los destellos de luz cargan a la obra de movimiento y frescura. Sorolla envió junto a *Al agua* un segundo lienzo como obsequio con una dedicación especial.¹⁷ Una vez llegadas las obras de Zuloaga y Sorolla en los primeros días de junio de 1919 y colocadas en el Palacio, don Félix escribió



Ignacio Zuloaga. *Tentación*. Fotografía tomada de la página del MNAV.

el mismo día cartas a los pintores. En la que envió a Sorolla le comentaba que su pintura se encontraba en «sitio digno y en buena compañía»¹⁸ y en la que dirigió a Zuloaga ponía algo similar: «Su obra fue colocada en sitio adecuado y si viene a Montevideo verá que su obra está en buena casa y en excelente compañía».¹⁹

Los hermanos Taranco quisieron tener las dos Españas en su palacio montevideano, la tradicional y la moderna. Al ingresar al hotelito, en el hall principal, a ambos lados de la puerta que conduce al comedor, encontramos hoy los grandes lienzos que don Félix compró a Zuloaga y a Sorolla,²⁰ acompañados por una magnífica escultura de Mariano Benlliure en el centro de la sala. La obra es *La Bailaora*,²¹ comprada en el momento de mayor consagración de

Benlliure como artista, que era uno de los escultores más cotizados y conocidos en España y América.²²

La lista de obras de artistas españoles modernos presentes en Montevideo podrá continuarse. En la colección del Museo Nacional de Artes Visuales, la mayor colección de artistas luego de los uruguayos, es la de españoles. Muchos de ellos están expuestos actualmente en el Palacio Taranco, acompañando la colección que los propietarios de la casa hicieron y que como señalamos, era principalmente de pintura española.

Señales de que los uruguayos estábamos atentos a la modernidad que se desarrollaba más allá del océano, una atención selectiva que escogía a quiénes y qué se compraba.²³

¹ *La Semana*, 4.5.1912, s/n. La revista *La Semana* salió en Montevideo entre el 10 de julio de 1909 y el 1 de enero de 1914. Se presentaba como: «Periódico festivo, artístico, literario y de actualidades». Su tiraje de entre 6000 y 25.000 ejemplares da cuenta del éxito y la difusión que tuvo.

² Salvatierra, V. La exposición Internacional de Bellas Artes. *La Semana*, 2.8.1910, s/n.

³ Rusiñol en Montevideo. *La Semana*, 7.5.1910, s/n.

⁴ *La Semana*, 18.7.1910. La confusión se produjo porque quien había fallecido era el padre del pintor.

⁵ Zuloaga, I. (1910). *Retrato de Carlos Reyles* [óleo s/tela, 193 x 100 cm]. Montevideo, MNAV. La obra fue adquirida por el Estado por la ley n.º 11.406 el 20 de diciembre de 1949 con destino al Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo. En algún momento que se desconoce la pintura viajó a España y estuvo en la residencia del embajador uruguayo en aquel país, identificado, «repatria-

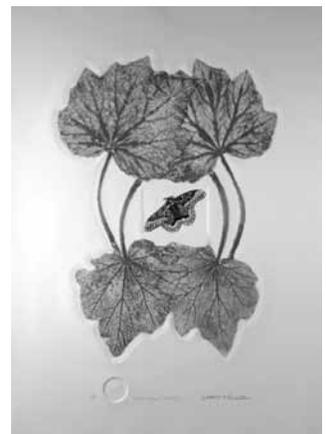


RIMER CARDILLO

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





Caricatura de Santiago Rusiñol aparecida en *La Semana*, 27.1910.

do» en 2013 por el director del museo del Palacio Taranco, Fernando Loustaunau. Información proporcionada a la autora en una entrevista realizada a Loustaunau en diciembre de 2015.

⁶ Martínez Moreno, C. (1968). *Carlos Reyles*. Montevideo: Capítulo Oriental, p. 245.

⁷ Guillot indica que Reyles tenía obras de Carlos

F. Sáez, Pedro Blanes Viale, Pedro Figari, Rafael Barradas, José Cúneo, Carmelo de Arzadun y Joaquín Torres García.

⁸ Reyles, C. (1970). *Diario y La conversación de Carlos Reyles*, por Gervasio Guillot Muñoz. Montevideo: Sésamo.

⁹ Palacio Taranco. Obra de los arquitectos france-

ses Charles Girault y Jules-Leon Chiffot, inaugurada en 1909.

¹⁰ Carta de Félix Ortiz de Taranco a Ignacio Zuloaga, 21.6.1918. Correspondencia conservada por José Ortiz de Taranco.

¹¹ Zuloaga, I. *Pastor místico* [óleo sobre tela, 200 x 146 cm]. Montevideo, Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco.

¹² Carta de Félix Ortiz de Taranco a Ignacio Zuloaga, 9.6.1919.

¹³ Porley, C. «Desde la fóvea: coleccionar, legar y así vencer a la muerte». *La Pupila*, n.º 35, 2015.

¹⁴ Zuloaga, I. *Tentación* [óleo sobre lienzo, 98,5 x 178 cm]. Montevideo, Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco.

¹⁵ Carta de Félix Ortiz de Taranco a Joaquín Sorolla, 11.7.1918.

¹⁶ Sorolla, J. *Al agua* [óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm].

¹⁷ Sorolla, J. *La sonrisa* [óleo sobre lienzo, 68 x 54 cm]. Esta pintura está actualmente en España. Fue reclamada por la familia en los años setenta al no cumplirse la condición de la donación que exigía que el Palacio se abriera como museo y se expusieran las cuarenta y tres pinturas que integraban el acervo original de la familia.

¹⁸ Carta de Félix Ortiz de Taranco a Joaquín Sorolla, 9.6.1919.

¹⁹ Carta de Félix Ortiz de Taranco a Ignacio Zuloaga, 9.6.1919.

²⁰ En el Palacio Taranco pueden verse otras dos obras de Sorolla, el *Retrato de Alejandra de Signorini* [óleo sobre tela, 227 x 130 cm] y *Rostro de joven* [óleo sobre tela, 30 x 40 cm].

²¹ 1910. Mármol de Seravezza. 175 cm de altura sobre pedestal de mármol de 90 cm con relieves en bronce que representan la danza. La escultura habría tenido un dispositivo que le permitía girar 360 grados y no estaba originalmente en el vestíbulo, sino en el Gran Hall que se abre al jardín.

²² Los Taranco también compraron una obra de menor tamaño, llamada *El primer paso* (1914, mármol. 71 x 27 x 42 cm). De esta obra Benlliure hizo varias réplicas en plata, mármol, barro y bronce.

²³ Se puede consultar: Grau, M.E. (2010). *Colección Taranco. Una pinacoteca singular en Montevideo*. En Cavellini, S. (ed). *Palacio Taranco. 100 años Pinacoteca*. Montevideo. Ministerio de Educación y Cultura y Sagradini, M, Altezor, S. y Moreno, J. y otr. (2010). *Pintura española en la colección del MNAV*. Montevideo. Mec/MNAV.



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

*un proyecto de Diego Morera, Mauricio Wood, Sergio Aldama, Jimena Ríos y Federico Colom que explora la existencia de un inédito *Freespace* dentro del lugar menos esperado y en estrecha relación con su mayor opuesto.



la Biennale di Venezia

16. Mostra
Internazionale
di Architettura

Partecipazioni Nazionali

Prison to Prison

an Intimate Story between two Architectures

26/05 a 25/11
*Pabellón de Uruguay
Venecia, Italia*



*Envío Nacional de Uruguay
16. Mostra Internazionale di Architettura
de la Biennale di Venezia 2018*



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

FACULTAD DE
ARQUITECTURA
DISEÑO Y
URBANISMO



mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura



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.