

15
años



La Pupila

FIC FONDOS DE
INCENTIVO
CULTURAL

#ConectamosCultura

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 68, NOVIEMBRE 2023
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 135.º aniversario.

2023

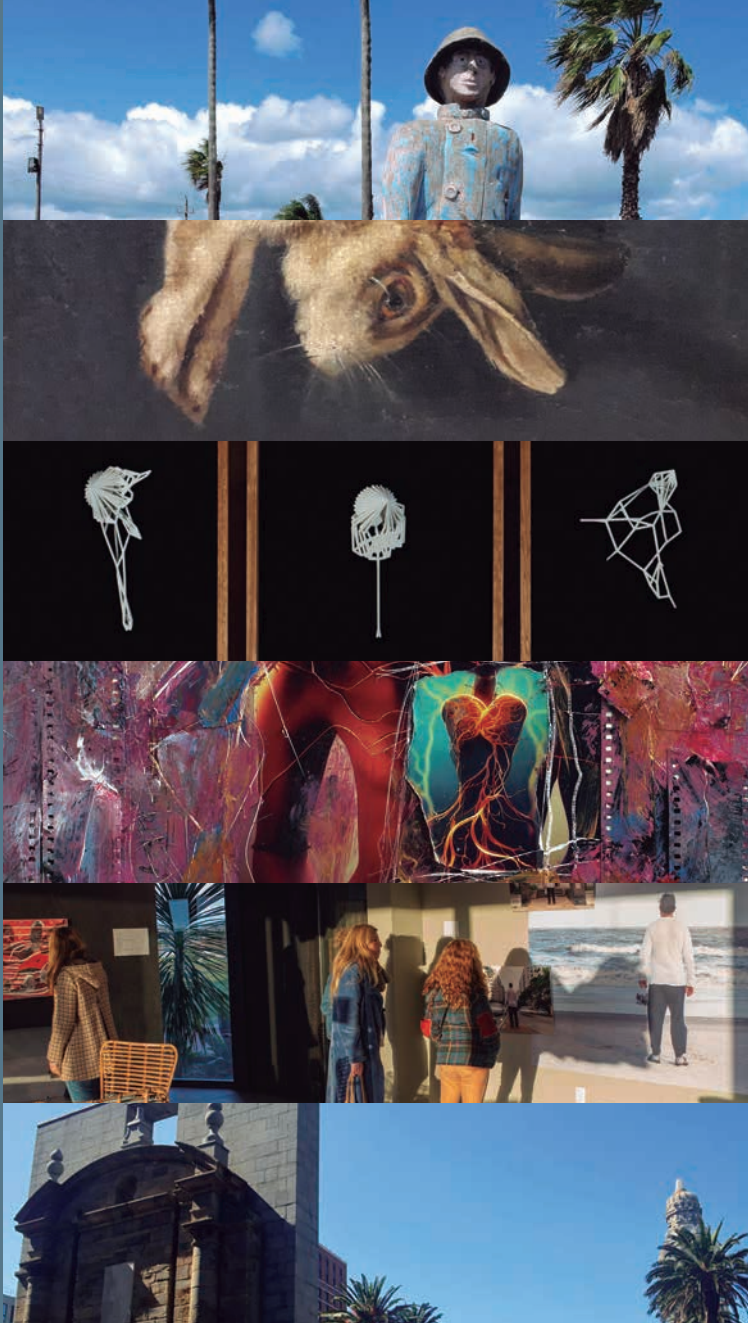
SUMARIO >

- 1 La cultura otra
- 6 José Felipe Parra Piquer
- 10 Entrevista a Vladimir Muhvich
- 18 Mario Marotta y el “antes de la IA”
- 26 Híbrida e integrada: una mirada a la propuesta del espacio Puertas Adentro Casa de Artista
- 29 Ausencias patrimoniales

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 68, NOVIEMBRE 2023

www.revistalapupila.com

Foto de tapa: Mario Marotta.



STAFF / Colaboran en este número

Néstor Casanova Berna (San Carlos, Maldonado, Uruguay, 1958). Arquitecto. Ejerció la docencia como profesor adjunto de la cátedra Teoría de la Arquitectura I. En 2008 publicó el libro *Arquitexturas I, escritos de Teoría de la Arquitectura*. En 2012 publicó *Arquitexturas II, nuevos escritos de Teoría de la Arquitectura*. Obtuvo el Premio Nacional a las Letras Uruguayas 2018 otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura por su libro *Tratado de Teoría del Habitar*.

Verónica Panella Osquis. Docente, crítica de arte, curadora. Egresada del Instituto de Profesores Artigas en la especialidad de Historia (2003). Como artista visual ha participado en muestras colectivas y en 1989 fue seleccionada con medalla de plata en la 4.º Edición del Shankar's Children's Art Number en Nueva Delhi, India. Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria. Colaboró como reseñista y crítica de arte para el semanario *Brecha* y es ensayista permanente de *La Pupila*.

Daniela Tomeo (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del Instituto de Profesores Artigas y licenciada en la FHCU. Docente de talleres de artes plásticas por la Intendencia de Montevideo. Tutora del profesorado de Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: *Manual de Historia del Diseño Gráfico* (Universidad ORT); coautora en capítulos de arte y arquitectura de *Enciclopedia uruguaya*; colaboradora de la revista *Arte y Diseño* en temas de arquitectura y diseño, 1999-2000.

► Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, en la que podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha. www.revistalapupila.com

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). www.revistalapupila.com
Diseño y armado: 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, MUSEO GURVICH, 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, ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, DIANA SARAVIA CONTEMPORARY ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA.

La cultura otra

Pablo Thiago Rocca es director del Museo Figari, crítico de arte, reconocido poeta y, por su trayectoria, un profundo conocedor de la realidad del escenario de las artes visuales. Desde hace 15 años viene trabajando en el proyecto de investigación Arte Otro, que, a partir de publicaciones y muestras, nos descubre una singular producción artística por fuera del canon. A diferencia de Jean Dubuffet, que consideraba al *arte otro* como un fenómeno anticultural, Rocca valoriza estas expresiones como una cultura otra y, de esta forma, realiza un importante aporte en el mapeo del arte nacional.

GERARDO MANTERO

—Arte Otro es un proyecto de investigación cuyo objetivo es relevar las obras en el campo de las artes visuales consideradas fuera del canon y que has llevado a cabo desde 2007 hasta la fecha. ¿Cómo nació la motivación para internarte en esta investigación?

—Creo que parte de varias cosas. Por un lado, de cierto cansancio en relación con el arte contemporáneo, en el sentido de que hay una suerte de endogamia y demasiado rumiar en torno al asunto conceptual y teórico que a veces fatiga un poco –no en todos los casos–, y uno siente la necesidad de buscar otra frescura y otras cosas. Pienso que las artes visuales y plásticas son, fundamentalmente, un producto del espíritu humano –no sé si un producto–, son algo que emana y que tiene que ver con lo no verbal, y que, por lo tanto, no necesariamente exige una formación, sino que también se da –y no estoy diciendo nada nuevo– en los autodidactas. Y me pareció que en Uruguay ese campo, ese territorio no estaba suficientemente explorado y que, además, algunos artistas que yo entiendo que pertenecen a ese campo fueron ignorados. Justamente, me parecía que podíamos trabajar en eso y sacar cosas a la luz.

—¿Cómo fue la metodología de trabajo? Supongo que es un campo bastante difícil de investigar, porque tenés que detectar artistas, obras, lugares...

—Sí, existe una literatura sobre el tema a nivel internacional, desde Dubuffet a los ingenuos, los primeros naífs. Hay un interés, sobre todo en Francia, muy acusado. Hay expresiones que no se pueden ajustar a un canon eurocentrista de lo que se conoce como arte moderno o arte contemporáneo. Por tanto, teniendo como referencia esa bibliografía, establecí una serie de categorías muy cuadradas, si se quiere, de lo que podría denominarse arte naíf, *art brut*, arte tribal e hice una especie de planilla para visualizar qué es lo que yo quería relevar. Y después me fui dando cuenta de que todas esas categorías, cuando te enfrentás al hecho estético producido por una persona, son muy falibles y son muy perfectibles. Es decir, se pueden correr, pero de algún modo también te dan un marco para comenzar a investigar. Y con la ayuda y la generosidad intelectual de artistas y



Alfredo Lucho Maurente. *El timonel*, La Paloma, década de 1950. Escultura en arena y pórtland. Foto: Arte Otro en Uruguay.

directores de museos, empecé a hacer consultas sistemáticas; por ejemplo, les preguntaba si conocían a algún artista autodidacta dentro de su barrio, alguien que tuviera obras en su casa. Y, de pronto, si no conocían a nadie, me derivaban a otra persona que pudiera saber de algún caso así. Entonces, me puse a hacer ese seguimiento sistemáticamente durante un par de años y aparecieron cosas interesantes. Empecé también a echar a rodar una bola de nieve que no ha parado y me ha capturado también, por eso el proyecto sigue al día de hoy. Porque todavía hay gente que me llama y me dice



Alfredo Lucho Maurente. *El Cristo de los pescadores*, La Paloma, década de 1940. Escultura en arena y pórtland. Foto: Arte Otro en Uruguay.

«tenés que ver esto» o «tenés que trabajar con tal artista». Y ahí uno va generando y produciendo idea, concepto.

—¿Cómo delimitás esa línea difusa entre quien puede ser un artista naíf o quien puede considerarse simplemente un artista que probablemente nunca accedió al circuito oficial?

—Es un elemento subjetivo. Es decir, no es matemático, siempre termina primando la subjetividad. Creo que el autodidactismo es un eje en el que hay que pensar estas expresiones, pero hay excepciones que se dan frecuentemente. Una de ellas sería el caso, por ejemplo, de Cabrerita, Javiel Raúl Cabrera: él es, básicamente, un autodidacta, sin embargo, tuvo un contacto con Joaquín Torres García que influyó en su obra.

—Igualmente, hay artistas autodidactas que integran el canon.

—Sí, es cierto. Pero, retomando lo que te decía, la pulsión en Cabrera es mucho más fuerte que toda la influencia que pueda tener de Torres y de cualquier expresión de arte moderno. Vos no podés decir que Javiel Raúl Cabrera es un artista constructivo, pasa por otro lado, es un tema de interioridad, de psiquis que no se ajusta. Por supuesto que hay artistas autodidactas que entran en el canon, pero entran, en general, a través de una tradición. A veces no, pero en esos casos es más difícil establecer si pertenecerían o no a este proyecto. Eso es materia de discusión.

—Hay otra categoría en la que, justamente, entra Cabrerita, que es el arte de los que tienen problemas psiquiátricos. Es un tema sobre el que se puede encontrar abundante literatura. Parecería existir cierto parentesco con el dibujo de los niños, con cierta frescura propia del dibujo de los niños.

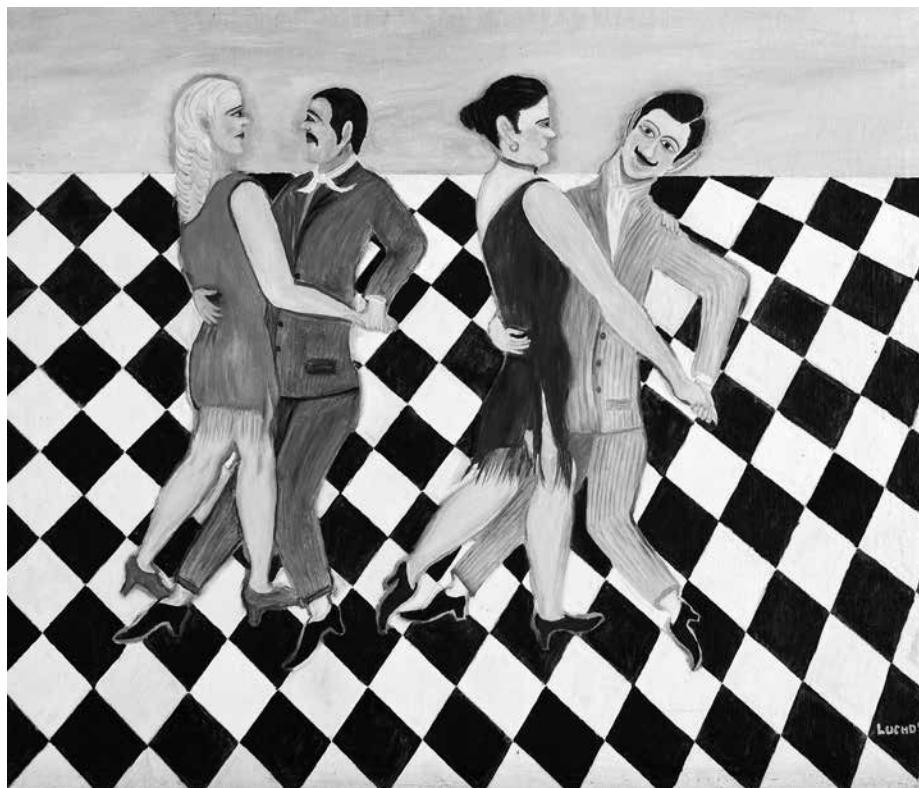
—En cierta medida, sí. Es lo que Dubuffet llamaba *art brut*. Pero es

peligroso tratar de asimilar un padecimiento psíquico a la creación artística. Porque hay casos acá en Uruguay, por ejemplo, el de Emilio Mas, un pintor formado que vivió muchos años en el Vilardebó, primero, y, luego, en la Colonia Etchepare y nunca perdió su dominio dibujístico de estilo académico, incluso atravesando las peores crisis. Por otra parte, hay artistas —por ejemplo, Aldo Olase— que eran naífs antes de entrar a la colonia, donde están todavía, y siguieron siendo naífs... Quiero decir una cosa muy simple y obvia: estar loco, tener algún padecimiento, como, por ejemplo, esquizofrenia, no garantiza que tengas cualidades o talento. Es cierto que en algunos tipos de trastornos psicológicos parece haber una cierta predisposición a hacer un tipo de obra que resulta interesante, no se puede negar, pero tampoco es garantía de cualidades artísticas. No son categorías asimilables, uno no puede decir «pinta bien porque está mal de la cabeza o porque tiene un trastorno de algún tipo».

—Tu trabajo también pone en cuestión el tema de la alta cultura y el arte popular. Me acuerdo de la obra de Matosas, o del caso de Betty Galán y sus asientos con azulejos...

—Ese es un caso que encontré avanzado el proyecto y que es interesantísimo. Y más pensando que ella no consideraba que lo que hacía tenía algún tipo de valor. Sí, lo pongo sobre la mesa para discutir. Tampoco pretende ser una apología del autodidactismo ni de la supremacía de estos artistas. Pienso que la historia del Uruguay —y creo que coincidirás conmigo— se caracteriza por tener muchos olvidos y por despreciar o no saber valorar a tiempo a sus artistas. Entonces, lo que yo quería era darles otra visibilidad. Las fronteras de lo que estamos hablando son muy porosas, y te pongo un ejemplo que me parece emblemático: Magalí Herrera era una persona que empezó a pintar de mayor, a los 50 años. Era esposa de un diplomático y viajaba por el mundo; una persona muy culta,

Alfredo Lucho Maurente.
Parejas de tango, 1972.
 Óleo sobre tela, 58x68 cm.
 Colección Arte Otro en Uruguay.



gran jugadora de ajedrez, una introductora de la disciplina macrobiótica en Uruguay, es decir, una personalidad muy rica, muy interesante, que fue a Francia en pleno Mayo francés, en el 68, y conoció a Dubuffet, quien la adoptó como una artista *brut*. De hecho, figura en su colección y está en el Museo [Olímpico] de Lausana. Sin embargo, cabe preguntarse si verdaderamente era una artista *brut*. Si tenemos en cuenta las categorías del propio Dubuffet, es importante recordar que no se le conoció ningún padecimiento psiquiátrico, lo que sí tenía es que era autodidacta. Cuaja también dentro de una corriente informalista.

—Después de tantas entrevistas con estos artistas tan peculiares, ¿cómo ven ellos el círculo del arte instaurado? ¿Pretenden llegar a él? ¿Lo ven como algo lejano?

—Si algo aprendí es que cambia en cada persona.

—¿Son rechazados por el sistema?

—Algunos son rechazados, otros asimilados rápidamente. Tenemos el caso de Alexandro García, que, a partir de una exposición que hizo el [Museo Histórico] Cabildo y de su posterior integración al proyecto Arte Otro, vinieron de Francia y les gustó su obra. Ahora trabaja para una galería, pero sigue con su rollo: él es un artista que produce a partir de haber tenido avistamientos con extraterrestres y tiene toda una teoría y una reflexión en torno a eso, una práctica, una prédica.

—¿Y su obra se basa en ese tema?

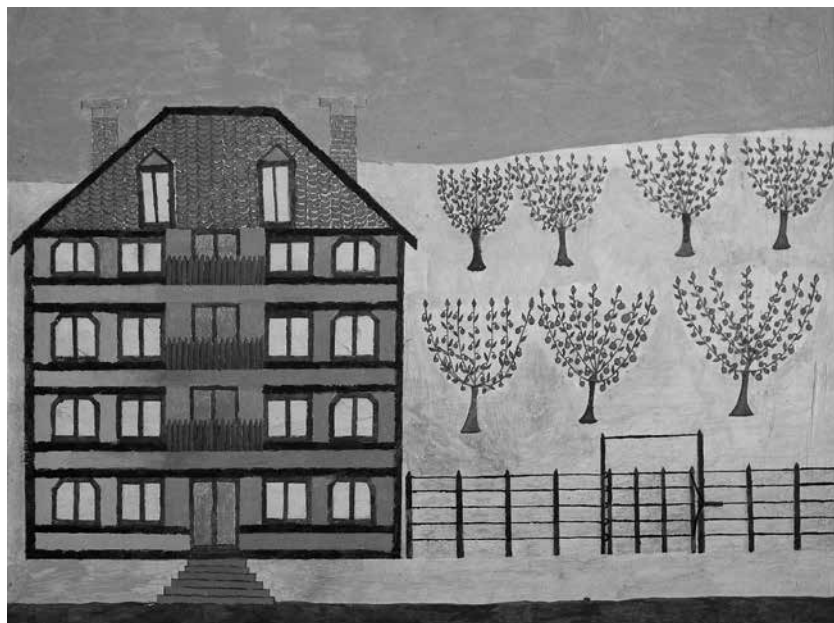
—Sí, pero no es una representación de lugares a los que ha viajado o visto, sino que es una elaboración simbólica, no se trata de copiar nada. Pero le está yendo muy bien, hizo una exposición este año en la galería de Christian Berst, que es especializada en *art brut*, y vendió todo, cosa que no se puede decir de muchos artistas en el mundo.

—¿Pero hay artistas que tienen desconocimiento del círculo de arte oficial, otros que pretenden entrar y lo ven como algo totalmente lejano, y otros a los que no les interesa?

—Hay de todo, hay de todo. Ahora hace mucho tiempo que no voy, pero en la Colonia Etchepare había surgido una serie de artistas en torno a un taller que tenía Isabel Cavadini, que era una tallerista que les proporcionaba los materiales técnicos y los dejaba hacer, y ahí surgieron cosas muy interesantes de artistas que realmente están por fuera de la realidad, marginados de la sociedad. La Colonia Etchepare es un sistema que se creó a principios del siglo XX con otra mentalidad, eso se fue desvirtuando; es decir, el sistema de pabellones estaba pensado para que se autoabastecieran ellos y cultivaran y trabajaran, pero todo eso se fue desmembrando hasta llegar a situaciones espantosas. Dentro de la colonia también hay situaciones muy distintas, pero igual el aislamiento es algo muy notorio y hay artistas que desconocen cómo funciona el tema del arte, sin embargo, a partir de algunas exposiciones del proyecto, tuvieron la oportunidad de sentirse como artistas, que de hecho lo son, pero pudieron acceder al reconocimiento social como tal. Igualmente, son casos aislados y que varían de acuerdo a cada persona.

—Si te pidiera que eligieras tres casos por la calidad de la obra, por lo excéntrico o por el contexto —exceptuando el caso de Ca-brerita, que es conocido—, ¿a quiénes destacarías?

—Difícil lo que estás pidiendo. Mirá, hay un artista que a mí me gusta mucho, que era autodidacta y de corte netamente popular, fallecido ya: Guillermo Vitale. Era un escallista de azulejos, hacía mosaicos con recortes de azulejos. Tapizó todo el Cerro y también algunos lugares de Buenos Aires, como La Boca. Es un trabajo fantástico, de mosaico, de azulejo, que está en el libro... Era un artista que a mí me parece muy dotado, con un gran sentido ornamental



Alejandro Yanes. *La casa quinta*, 2011. Pintura acrílica sobre fibra, 40x52 cm. Colección particular.

y de decoración. Ese es uno que destacaría. Después, por lo que ha generado en otros artistas, me interesa Lucho Maurente, un pescador de La Paloma. Carolino él –nació en San Carlos–, pero fue a pescar a La Paloma y se instaló allí, donde comenzó a tallar unos tocones de madera dura y a hacer una obra. Para mí esas tallas de madera son soberbias, muy ingenuas y, al mismo tiempo, con ese conocimiento innato o esa cosa que tienen los artistas que no tienen una formación pero que se enfrentan a algunos problemas y los resuelven de manera brillante, a veces con humor. Enrique Gómez, el galerista o *marchand*, tenía en su casa una talla de un Cristo, de Lucho Maurente, que fue hecho a partir de un tocón vertical. Maurente comenzó a hacer la talla y llegó un momento en que se dio cuenta de que no podía extender los brazos de la cruz, entonces le hizo unos brazos cortitos, sin embargo, tiene una consistencia y una unidad en la obra que es genial. Maurente –que además tiene obra en pintura muy naïf– tiene obra también en espacios públicos, que modeló con arena y pórtland; hizo el Cristo de los pescadores, unas sirenas que oficiaban de cariátides en el restaurante que él tenía, que se lo demolieron, pero que era una especie de museo vivo del arte naïf y que influyó mucho en algunos escritores, como Haroldo Conti, al que yo admiro; de hecho, aparece en novelas de Haroldo y en un cuento precioso que se llama *Tristeza de la otra banda*, que recomiendo leer. También influyó mucho en Juan Carlos Legido y Silvina Bullrich. Era un personaje de la bohemia también, y gran parte de la farándula argentina de los años

sesenta y setenta iba a comer al restaurante. El que era muy copado con todos estos temas era Germán Cabrera, [Nelson] Di Maggio dice que fue él quien descubrió a Maurente.

—Arte Otro se inscribe dentro de los pocos ejemplos de investigación en el arte. ¿Cómo has logrado financiarlo en el tiempo? ¿Hay una proyección de seguir?

—Sí, he tratado de organizar, de hacer una agenda, un calendario, tratando de, por un lado, producir textos, me refiero a artículos o capítulos de libros. Edité un libro y catálogos... Está el catálogo de la exposición de Fundación Unión *Arte naïf en Uruguay*, que es parte del proyecto; y después, exposiciones individuales de algunos de estos artistas, porque, paralelamente y de forma casi involuntaria, muchos artistas me fueron donando obra, también Enrique Gómez me legó un montón de piezas de estos artistas, y cuando quise acordar, tenía una especie de colección. Entonces, además del proyecto, la idea es mover ese acervo; por ejemplo, la obra de Rosa Cahur –que era una artista que estuvo internada muchos años en Etchepare– se exhibió en la Fundación Mario Benedetti a principios de año. Ella me dio la obra sabedora de que yo estaba con este proyecto y con el cometido de que le diera difusión. Entonces, me siento responsable de mostrar, y así me pasa con muchas cosas de las que tengo en casa, que no las puedo vender, que no me interesa tampoco, pero sí darles difusión. En síntesis, he tratado, por un lado, de hacer una agenda de ponencias y de artículos. Acabo de participar en una jornada sobre

el monitor plástico
de Pincho Casanova

desde 2006 los **sábados** a las **17 hs.**
por **Canal 5 TNU** y **tnu.com.uy**

todas las entrevistas
en el archivo online:
elmonitorplastico.com

Itaú Fundación

LOGO

Carlos Liscano, que tiene una producción relacionada al arte otro muy interesante, que yo no conocí hasta hace poco.

—Yo vi una exposición suya en la ya desaparecida Fundación Unión. ¿Va a seguir teniendo continuidad tu proyecto de arte otro?

—Claro. Y él cuando estuvo en la cárcel tuvo contacto con *Escritos sobre arte*, de Dubuffet, y se le prendió la lamparita y empezó a hacer cosas, algunas dentro de esta cuestión. Vengo a dar una charla sobre eso. Ahora, el jueves que viene, habrá un encuentro franco-uruguayo, organizado por Hugo Achugar en el CURE [Centro Universitario Regional Este] de Maldonado, sobre la evolución de la cultura; ahí voy a hablar de la evolución de la cultura y de la dictadura también, del pasado reciente en Uruguay. Voy a ver un poco el tema de la producción de arte otro durante la dictadura y si hay algún punto de contacto. Porque hay una diferencia importante con respecto al criterio que usó Dubuffet y el que usé en Arte Otro. Dubuffet decía que estos fenómenos eran anticulturales, que no pertenecían a la cultura. Yo partí desde otro punto. Pensé que formaban parte de un tipo de cultura otra, pero que sacarlos de la cultura era relegarlos de nuevo al olvido. Entonces, hice una operación distinta. Y, por lo tanto, estoy viendo qué artistas..., o sea, que están en la cultura quiere decir que son sujetos históricos, dignos de historiar, que no es como se piensa del arte infantil, por ejemplo, que está como fuera de la historia. Ellos están en la historia y son afectados a veces más, a veces menos, por lo que pasa. Estoy viendo qué pasaba con algunos artistas durante la dictadura, que para mí fueron impactados por todo eso, por la represión. Retomando un poco el tema, tengo una agenda de artículos y pienso seguir con las exposiciones. A fin de año, en La Paloma, tenemos ya agendada, en la segunda quincena de diciembre, una exposición de Lucho Maurente y de sus procesos creativos, porque tengo en la colección de Arte Otro dibujos preparatorios de su obra, porque él era un artista naíf pero se esforzaba por no serlo. En suma,



Alda Pereira. *La gallina azul*, 2015. Acrílico sobre fibra, 22x17 cm. Colección Arte Otro en Uruguay.

la idea es dar difusión a estos artistas y, en algunos casos, también donar obras o tratar de ayudar a los artistas que están vivos, así como a las instituciones interesadas en estos temas, que no son muchas, acercando material, donando a bibliotecas lo que se va produciendo. Pienso que esta es la etapa que viene ahora del proyecto: invitar a curadores externos a que trabajen tanto con la colección como con algunos artistas para abrir un poco el juego, porque, si no, se vuelve demasiado difícil. ➊

Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 135 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 15 años de La Pupila.



José Felipe Parra Piquer: un viaje de España a Montevideo en el último cuarto del siglo XIX

La circulación de obras y artistas hacia uno y otro lado del Atlántico producto de una creciente globalización fue un fenómeno constante en la segunda mitad del siglo XIX. Esta nota explora la trayectoria de José Felipe Parra Piquer, pintor de corte en España, y su actuación en Uruguay como docente y artista a partir de su llegada, sobre 1869.

DANIELA **TOMEIO**

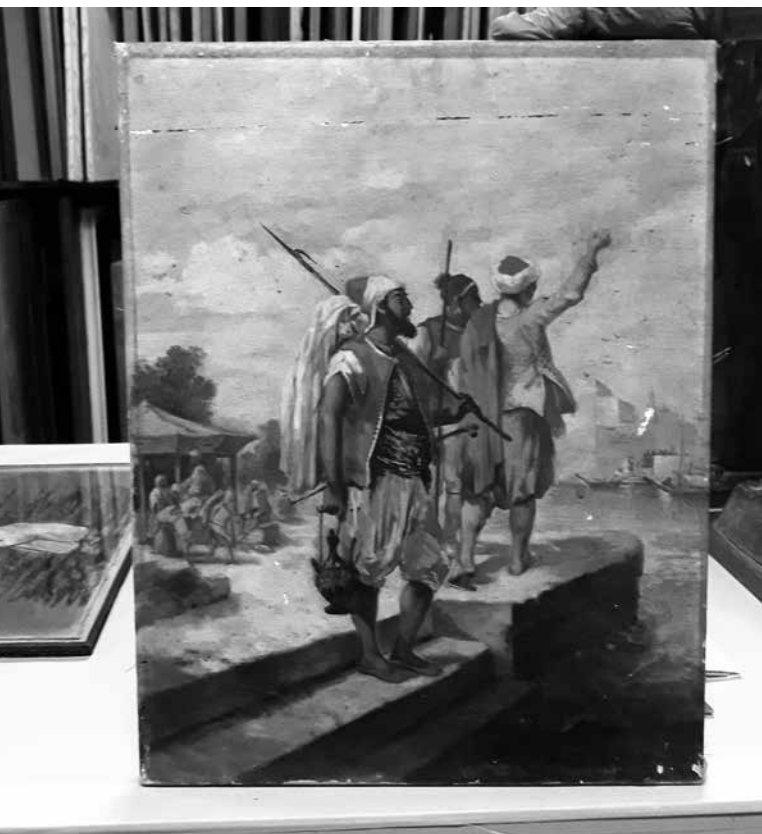
Una familia de artistas: entre la corte y la academia

José Felipe Parra Piquer (1826-1890) nació en una familia de pintores académicos que trabajaban para la monarquía española. Su padre, el pintor Miguel Parra (1780-1846), su tío, el célebre Vicente López Portaño (1772-1850), y sus primos Bernardo (1801-1874) y Luis López Parra Piquer (1802-1865) fueron parte de un grupo de artistas privilegiados que integraron la academia valenciana y madrileña. Miguel Parra se había formado como pintor de flores, un género demandado para las sederías valencianas pero que no colmaba las aspiraciones del artista, que pretendía incursionar en géneros considerados de mayor prestigio. Por esta razón, continuó su formación con su cuñado Vicente López Portaño, uno de los más importantes retratistas y pintores de historia de la época. Miguel realizó una serie de retratos de los pintores que integraban la academia de arte de Valencia y otra serie en la que se presentaban actores políticos y militares del gobierno de Fernando VII. Entre ellos, podemos destacar el retrato del último virrey del Río de la Plata, Francisco Javier de Elío.¹

La España de Fernando VII y su hija Isabel II, en la que vivían y trabajaban nuestros pintores, era un reino que luego de expulsar a Napoleón había restaurado la monarquía absoluta. La pérdida, en un breve lapso, de todas las colonias americanas salvo Cuba y su permanente rechazo a las demandas de los reformistas liberales fueron una complicada herencia para la hija de Fernando, quien tenía solo 3 años al fallecer el padre. La madre de la niña, María Cristina de Borbón, actuó como regente de la futura Isabel II. Los movimientos liberales y las disputas en torno a la sucesión del trono

marcaron el período, ante lo cual la producción de imágenes de María Cristina e Isabel se multiplicó y circuló por el reino en forma de óleos y grabados en una búsqueda por legitimar un poder que estaba en debate (Reyero, 2015). Vicente, como primer pintor de corte, fue responsable de muchas de esas obras, acompañado por un séquito de artistas entre los que, como dijimos, se encontraba su propia familia. El retrato que López Portaño hiciera a Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, no solamente fue reproducido muchas veces, sino que además sirvió como modelo para la pintura que hiciera su hijo Bernardo, en la que Isabel es presentada como la fundadora del Museo Nacional del Prado. En Montevideo, el Museo de Artes Decorativas del Palacio Taranco tiene uno de los mencionados retratos que hiciera Vicente de Isabel de Braganza, adquirido de un comerciante madrileño en 1928 por quien era entonces el dueño de casa, Félix Ortiz de Taranco.² Una familia de artistas al servicio de la monarquía y las instituciones académicas que ella sostenía.

En 1843, José Felipe fue presentado por su padre a la corte española (López Terrada, 2013),³ a la que sirvió en las siguientes dos décadas, y fue, además, académico de mérito en la academia de San Carlos de Valencia. El pintor figura en *Galería biográfica de artistas españoles*, de Manuel Ossorio y Bernard, publicada en 1884, como un pintor activo, principalmente de obras históricas, animales, flores y bodegones. El Museo Nacional del Prado en Madrid cuenta con tres litografías de Parra de 1848,⁴ el Museo de Bellas Artes de Valencia conserva un bodegón⁵ y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia⁶ tiene una interesante pintura histórica, *Carlos V recoge el pincel caído a Tiziano*.⁷



José Felipe Parra Piquer. *La expedición*. Museo Nacional de Artes Visuales.



Detalle de *Naturaleza muerta*. MNAV.

Las instituciones españolas registran la actividad de Parra hasta 1864 o, en algunos casos, hasta 1869, año en que sabemos que llegó a nuestro país. La pregunta que surge es: ¿por qué un pintor de más de 40 años que formaba parte de la academia y era pintor de corte vendría al Río de la Plata? Seguramente las razones se vinculan a una nueva coyuntura política. En setiembre de 1868, una revolución liberal conocida como la Gloriosa depuso a la reina, que marchó al exilio. La revolución fue seguida por una violenta iconoclastia que destruyó símbolos de los Borbones y retratos de la destronada monarca (Sánchez Collantes, 2019). Vicente y su hijo Luis ya habían muerto, igual que Miguel. Bernardo era, desde 1858, el primer pintor de cámara de la reina, cargo que perdió luego de la revolución. Un nuevo escenario familiar y político fue el que condujo a José Felipe hacia América, y llegó a Montevideo en los primeros meses de 1869 (Laroche, 1963).

Parra en Montevideo

Como era frecuente entre los artistas llegados a Uruguay en el siglo XIX, Parra ejerció la docencia y trabajó como pintor. Los dos géneros en los que se había formado, el bodegón y el retrato de funcionarios y gobernantes, tenían una cierta demanda en nuestro país. El Museo Histórico Nacional (MHN) tiene cuatro pinturas del español, todas ellas retratos de figuras públicas que llegaron tempranamente al museo, donados en tres de los casos por el propio retratado o sus descendientes.⁸ En los documentos que registran las respectivas donaciones se explicita que el interés que tenía el museo por dichas piezas era el de conformar una galería de

hombres ilustres uruguayos. En ningún momento se hace ningún comentario sobre el pintor, salvo el registro de su nombre.

El otro cuerpo de obra de Parra fueron los bodegones, una producción que parece haber sido muy extensa dentro de la obra del artista. La búsqueda en la web de obras del pintor da cuenta de varias casas de remates norteamericanas y europeas en las que se subastan obras de Parra, casi todas bodegones, animales de caza o acuarios. ¿Cómo llegaron esas piezas al circuito de arte internacional? Probablemente cuando aún vivía en Europa. Como veremos más adelante, una crónica que sale en la prensa montevideana cuando Parra fallece menciona que tuvo éxito pintando este tipo de obras en su paso por París y Londres, en una fecha que no está especificada.

Los bodegones de Parra llegaron tempranamente a los museos uruguayos, no al MHN, sino al de bellas artes.⁹ En 1904, cuando Domingo Laporte realizó el inventario de las obras que tenía la sección Bellas Artes del MHN¹⁰ registró seis obras de Parra, todas ellas con animales o vegetales: *Pollos*, *Cacho de bananas*, *Conejos*, *Corvinas*, *Patos domésticos* (todos óleos sobre lienzo de 48x70 cm) y *Liebre* (32x21 cm). Otras dos obras ingresaron poco después y completaron siete naturalezas muertas, y una octava de temática orientalista, titulada *La expedición*,¹¹ que el Museo Nacional de Artes Visuales conserva.

Las pinturas del museo muestran un dominio de los recursos plásticos que exige el género, como la capacidad de reproducir en forma naturalista los materiales y las texturas de la piel de un conejo, las escamas de un pescado o la cáscara de una fruta. Los pequeños formatos resultaban adecuados para el uso doméstico, y los comedores eran los espacios en los que se solían ubicar tales pinturas.



Frutas. MNAV.



Tres bodegones. MNAV.

Los acuarios o peceras con coloridos peces fueron una variante de la pintura de bodegón cultivada por Parra.

Como docente, Parra trabajó en la Escuela de Artes y Oficios (Olivieri, 1944), al menos entre 1884 y 1886, años en que sus estudiantes presentaron obras que evidentemente recogían las enseñanzas del maestro. Así lo señalaba una crónica de la época: «La clase de pintura que dirige el Profesor Parra expuso dos grandes cuadros

al óleo copias del natural, que figuran dos águilas colocadas en un peñasco teniendo presa en su pico, una víbora» (Olivieri, 1944).

Activo en el medio uruguayo, en 1889 envió dos obras al pabellón que tenía Uruguay en la célebre exposición de París. Solo conocemos el nombre de las piezas: *Aquarium* y *Buquet*. El sistema de pintura que giraba en torno a la academia generaba regularmente espacios de exhibición y premiación de obras en exposiciones internacionales

ES EL MOMENTO DE
RE-INVENTARTE

Hoy más que nunca es importante que tengas
PRESENCIA EN INTERNET para seguir exhibiendo y vendiendo tus obras

Creamos tu
sitio web
y vos lo administras

más info:
www.jubin.uy

Inicio

Blog

Artistas

Trabajos

Contacto

Te ayudamos
a mostrar tu trabajo
de manera profesional

Jubin

Artista tu
COMPAS ÁUREO


QR CODE

8 | LA PUPILA

NOVIEMBRE 2023 _ n.º 68

o salones de artes plásticas. La exposición de París fue uno de esos tantos eventos a los que concurrieron los pintores que vivían en nuestro país. Domingo Laporte y otros colegas docentes de la Escuela de Artes y Oficios también enviaron distintos tipos de obras a París. La presencia de Parra,¹² sin embargo, no fue suficiente para que el mundo del arte europeo registrara al pintor que aún vivía en Uruguay.

Al año siguiente de su muerte, *El Telégrafo Mercantil* publicó una reseña en la que aportaba alguna información sobre el artista de la que no encontramos registro en otras fuentes. La nota señala su nacimiento en Valencia y una beca otorgada por el ayuntamiento para estudiar en Italia, su trayectoria como pintor de cámara de la reina Isabel II y un pasaje por París y Londres, donde tuvo éxito con la venta de sus pinturas, probablemente, como mencionamos antes, las que aún se encuentran en el circuito de subastas internacionales. La nota cierra diciendo que el pintor moría en la pobreza y dejaba a una hija que, aun siendo niña, se destacaba como pintora de obras «del mismo género de pintura que su cariñoso padre y maestro».¹³

Los 20 años que vivió Parra en Uruguay fueron invisibles para el mundo español, que perdió el registro del pintor, a la vez que los uruguayos conocen escasamente su formación europea. Como tantos artistas que cruzaron el Atlántico hacia el sur, hay en Parra y sus colegas una historia compartida que merece ser recuperada. La circulación de obras y artistas y la exhibición en muestras internacionales y regionales fueron unos de los rasgos propios del mundo del arte de hace más de un siglo. 

Bibliografía

Díaz, J. J. (1889). *Republique Oriental de l'Uruguay. Exposition Universelle Internationale. Notice historique et statistique suivie du catalogue des exposants*. París: Impr. De la Presse.

Laroche, W. E. «La obra en Uruguay de José Felipe Parra», suplemento dominical *El Día*, 29 de octubre de 1963.

Laroche, W. E. (1963). *Derrotero para una historia del arte en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde.

López Terrada, M. J. (2013). «La pintura de flores de Miguel Parra (1780-1846)». *Archivo Español de Arte*, vol. 86, n.º 342, págs. 123-142.

Olivieri, C. (1944). Escuela de Artes y Oficios. Manuscrito inédito. Archivo de UTU.

Ossorio y Bernard, M. (1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ramón Moreno.

Reyero, C. (2015). *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. España: Siglo XXI.

Sánchez Collantes, S. (2019). «Iconoclasia antiborbónica en España: el repudio simbólico de Isabel II durante la revolución de 1868». *Revista de Historia Constitucional*, n.º 20, págs. 25-28.

¹ Miguel Parra. Retrato de Francisco Javier de Elio, capitán general de Valencia, c. 1815. Óleo sobre tela, 108x80 cm, Museo Nacional del Prado. Réplica del que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia.

² Vicente López Portaña. *Infanta (Doña María Isabel de Braganza)*. Óleo sobre lienzo, 70x32 cm.



Vicente López Portaña. *Isabel de Braganza*. Museo de Artes Decorativas.

³ El 5 de noviembre de 1843 fue nombrado académico de mérito en pintura. La obra presentada fue la copia de un retrato de Isabel II que Bernardo López realizara para el ayuntamiento de Valencia. Consultado en dbe.rah.es/biografias/94522/jose-felipe-parra-piquer el 22-2-2023.

⁴ Las tres litografías formaron parte de *Álbum artístico de Toledo*, de 1864.

⁵ José Felipe Parra. *Bodegón con cacharros, fruta y un gato*, c. 1850. Óleo sobre lienzo, 69x98 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia. Otros cuadros similares.

⁶ Consultada la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia en febrero de 2023, me envían las fichas de las obras que tiene el museo. De Miguel Parra, 20 óleos, de los cuales 16 son retratos de militares o personajes del gobierno.

⁷ *Carlos V recoge el pincel caído a Tiziano*. Óleo sobre lienzo, 145,8x100 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

⁸ *Retrato del Dr. Juan A. Vázquez*, donado por el propio retratado en 1914 (Antecedentes, MHN, carpeta 38); *Retrato de Tomás Villalba* (carpeta 555) llega de otra dependencia pública; *Retrato de Máximo Santos*, donado por María Santos de Larravide (carpeta 749); *Retrato del Dr. Eduardo Acevedo*, adquirido en 1919 (carpeta 1.131).

⁹ Actualmente Museo Nacional de Artes Visuales.

¹⁰ Laporte, D. (1904). *Museo Nacional. Catálogo de la Sección Bellas Artes*. Manuscrito Archivo Laporte, MHN, carpeta 1859.

¹¹ *La expedición*. Óleo sobre tela, 46x36 cm, Museo Nacional de Artes Visuales.

¹² El catálogo que Uruguay presenta en la exposición no registra el nombre de pila del pintor, apenas «Parra» (Díaz, 1889).

¹³ Nota citada en carpeta de antecedentes 538, MHN.



Vladimir Muhvich. Proyecto Engrama, en el espacio de arte Obrador.

ENTREVISTA A VLADIMIR MUHVICH

La huella que perdura

El artista e investigador Vladimir Muhvich (Montevideo, 1975) es creador de Proyecto Engrama, que constituye una valiosa y rica experiencia con aportes en varias direcciones –es un proyecto en el que interactúan la ciencia y el arte, ya que sus fuentes inspiradoras son de carácter científico–, a partir de los trabajos sobre la memoria realizados por el zoólogo y biólogo evolutivo Richard Wolfgang Semon (1859-1918) y el historiador Aby Warburg (1866-1929) en su proyecto Atlas Mnemosyne. Al respecto, Semon afirmaba que «en cualquier organismo vivo, todo estímulo o experiencia externa o interna deja una huella mnémica (o *engrama*) en el material celular predispuesto a dicha inscripción, huella que puede ser recuperada». A partir de este concepto, Muhvich se plantea investigar sobre los criterios de legitimación en el arte y sobre las tendencias existentes a lo largo de la historia de nuestras artes visuales a partir del estudio de los salones nacionales desde 1939 hasta 2012. De esta forma, logra estudiar el comportamiento de uno de los parámetros determinantes en el arte que tiene que ver con quién lo mira y con cómo se mira. En otras palabras, toma la noción de engrama planteada por Semon para acuñar el concepto de *engrama cultural*, según sus palabras, «entendiendo los engramas como las huellas o símbolos, en este caso visuales, que quedan registrados en los archivos en la memoria de la cultura». En la reciente muestra realizada en el novel espacio de arte Obrador, se observa cómo la investigación se puede visualizar a partir de objetos creados en 3D, videos o realidad virtual que dibujan las variables de este valioso aporte.

GERARDO MANTERO

—Comenzaste Proyecto Engrama a partir de tu participación en un congreso de producción humana realizado en 2011.

—Sí, en México.

—Esa instancia fue el disparador del desarrollo de este método. Contanos cómo fue ese surgimiento.

—En ese congreso había un proyecto que se llamaba Hispanic Baroque, que lo llevaba adelante el laboratorio CulturePlex de la Universidad de Ontario, un laboratorio que utiliza herramientas digitales para la visualización del comportamiento humano. Allí estaban trabajando el director del laboratorio, que se llama Juan Luis y es filósofo, junto con Fernando Sancho Caparrini, que es matemático. Ambos desarrollaron una aplicación que se llama Sylva, y lo que estaban haciendo era darle forma a lo que ellos llamaban «las redes

sociales de los jesuitas en el Barroco español en América». Cuando hablaban de redes sociales en 1500-1600, lo que hacían era visibilizar quién se carteaba con quién, sobre qué temas se cartearan y qué ubicación tenían en el espacio, si era en América, si era en España, y cuáles eran los vínculos que tenían esos actores. A partir de eso, empezaron a haber formas que se representaban según la temática, según los contenidos. En ese momento pensé si era posible pasar eso a una colección.

—¿Te invitaron por algún proyecto en el que habías trabajado previamente?

—No, dentro de la producción humana yo estaba en lo que refiere a la producción de piezas de arte, y yo fui por el lado de la conservación de arte contemporáneo.



Vladimir Muhvich. Proyecto Engrama, en el espacio de arte Obrador.

—Una de las aristas del proyecto es la interacción entre la ciencia y el arte. Vos te has inspirado en dos científicos, Richard Wolfgang Semon y el historiador Aby Warburg, que tratan el tema de la huella que se deja a partir de la creación. ¿Podrías ampliar un poco el concepto de la huella?

—El concepto de la huella viene de Richard Wolfgang Semon, un biólogo alemán. Él plantea que un engrama es una huella neurofisiológica. Esto implica que cuando un ser vivo se enfrenta a una experiencia externa, esta tiene la cualidad de entrar y dejar una huella en el material que está predispuesto —esto es en la base del cerebro—. Entonces, ahí se genera una huella de ese evento que, además de ser una huella material, tiene la capacidad de guardar la información, y ese lugar en donde está guardada la información tiene la capacidad de replicarla nuevamente. Ese concepto lo toma Aby Warburg, que es el padre de la historia. Toma el concepto de engrama biológico y lo pasa al campo de la cultura, y empieza a hablar de *engrama cultural*. Crea el proyecto Atlas Mnemosyne, que lo que trata es de buscar cuáles son las huellas iconográficas en Occidente, rastrea esas huellas y llega hasta Mesopotamia, en la búsqueda de cuáles son las imágenes que se repiten en el tiempo, cuál es la huella iconográfica. Entonces, tomé este concepto para el nombre del proyecto, ya que mi idea era ver si existían huellas de validación en el campo del arte oficial y, si existían, poder materializarlas. De este modo, pretendo fusionar los dos conceptos: encontrar la huella y materializarla, como en el concepto de engrama biológico.

—A partir de esto es que elegís con un patrón de medida los salones nacionales de 1939 a 2012.

—Claro, porque si quiero ver si hay una huella en el campo de lo oficial,

tengo que ver cuál es el evento que hace que las colecciones o el salón se nutran, y la forma de nutrir las colecciones oficiales es por compra directa, por donaciones y, otra vez, por los salones. Entonces, me propuse estudiar el salón como si fuera la huella que quedó y ver si de esa huella se desprendía alguna otra información a la hora de su validación.

—Supongo que sacaste muchas conclusiones en varias direcciones.

—Sin duda. Básicamente, estudié 15 salones desde 1939 hasta 2012. Y en 1939, 1945, 1956 y 1960 se aprecia un patrón de validación que se repite: se premia mucha pintura al óleo, se premia también escultura y, después, se premian algunos formatos que pueden ser bajorrelieve y algún formato bidimensional, como pintura, grabado, dibujo, acuarela, entre otros soportes. Pero lo que sucede después, en 1964, es que se premia algo nuevo que antes no se veía, y esa premiación nueva hace que la forma varíe. Lo que se premia ahí es un *collage* y un medio combinado. Y esos dos formatos, que estaban fuera del canon, se filtran en categorías que sí eran canonizadas; por ejemplo, el *collage* se filtra en la categoría Dibujo, porque era un dibujo sobre *collage* de Solari, entonces vemos que los formatos que estaban fuera del canon se comienzan a filtrar en las premiaciones a través de otros formatos. Ahí lo que se ve es que en el período de 1939 a 1964 —que fue el que yo estudié— no aparecían formatos nuevos, posiblemente debido a que los llamados ya estaban divididos por categorías, como se puede observar en los catálogos de los salones; esto te demuestra que difícilmente se pueda generar la aparición de un formato nuevo cuando ya está prefigurada la categoría a la cual puede corresponder, por eso aquí se muestra que estas en-



tradas por fuera de canon rompían la estructura. No en vano se ve en los salones de 1968 y 1971 una reacción de quienes organizaban el premio, que deciden sacar las categorías, y ahí cambia el formato. Entonces, se advierte que al principio existían categorías que daban un formato, después el arte empezó a rebelarse y entraron otros formatos dentro de la premiación; quien organizaba cambió las categorías –en el 68 y el 71–, después se reinsertaron en la dictadura –en el 74 y el 78– y ahí se sacaron otra vez los nuevos soportes que habían ingresado en el 64, 68 y 71.

—Actualmente hay categorías.

—Ahora hay una categoría que es la pintura. En el análisis que hice se puede ver cómo el tema de las categorías fue mutando: entre el 68-71 se sacan; en el 74-76 se vuelven a poner; luego, en el ochenta se sacan nuevamente, y del ochenta en adelante..., bueno, se dejó de hacer desde el 85 al 2001 y luego se siguió haciendo sin categorías. Empezó a pasar lo inverso: en los salones de 2006, 2008 y 2010 comenzaron a desaparecer los soportes más tradicionales. Primero desapareció la escultura como soporte de premiación, y en 2012 desaparecieron todos los soportes más históricos y quedaron solo los nuevos. En el premio de 2014 se pone la categoría Pintura con el premio Julio Alpuy, que parece que fuera una reacción a esa desaparición de las categorías históricas.

—Es significativo, porque pareciera que se crea una categoría en función de que la pintura no estuviese en condiciones de competir contra otros formatos por la premiación máxima.

—Eso, para mí, sería una consecuencia triste de la creación de la categoría... Lamentablemente, es difícil que la pintura pueda llegar

a tener un gran premio –ojalá me equivoque–, porque ya hay una categoría separada para eso.

—Además, es irónico que se cree un premio con el fin de evitar que haya discriminación expofeso, y lo que termina sucediendo es que, en el intento de rescatar la importancia de la pintura, se les quita a los pintores la posibilidad de ganar el premio más importante.

—Ese es un punto complejo, hay quienes piensan de esa manera y quienes consideran que es buena cosa la creación de la categoría específica destinada a la pintura.

—Otra conclusión que me pareció interesante es que el *collage* de Solari fue premiado en el 64 –por aquello de que nuestra plástica es subsidiaria de las corrientes creadas en los centros del arte– a 52 años de su creación. ¿Cómo ves la incidencia de las tendencias imperantes en nuestro medio?

—Ese trabajo no lo hice, no me puse a hacer un correlato. En realidad, ese es un proyecto interesante para estudiar las bienales y ver qué distancia o cercanía existe entre lo validado en el centro hegemónico y lo realizado en la periferia, podría ser un punto de acercamiento. Creo que debe haber un correlato.

—Más allá de la discusión de la centralidad y la periferia, tu proyecto pone en cuestión un hecho fundamental en el arte contemporáneo y en la historia del arte, que es cómo se mira y quién lo mira.

—Claro. ¿Cuál es la mirada de las cosas? ¿Quién la realiza? ¿Cómo interviene este fenómeno en la validación y cuál es la forma de la validación o de la legitimación? Sí, es un proyecto que abarca ese camino. En realidad, este proyecto tiene una mirada en específico, material, porque tiene que ver con mi origen y también con mi práctica material, con hacer los objetos, con vincularme con los objetos, pero eso no quita que podría tener otra mirada, y con otra seguramente podrían emerger otras cuestiones. En el fondo, lo que siempre se está poniendo en cuestión es la mirada, el cómo nos presentamos o cómo observamos las cosas, y cómo valida algunas cosas y otras no.

—Tuviste una segunda etapa del proyecto bien interesante y compleja, la de comparar muestras que se realizaban en Uruguay y en Bahía. ¿Cómo se financió eso y cómo te fue?

—Para llegar a eso tuve que desarrollar un software. El primer software me lo prestaron de la Universidad de Ontario. Eso fue en 2011. El laboratorio de esa universidad construye herramientas digitales para estudiar la cultura, y, en este caso, me prestaron un software para que trabajara; incluso me fueron guiando en cómo usarlo, yo me quedaba con todos los datos y ellos, seguramente, se quedaron con mucho aprendizaje. Cuando me di cuenta de la potencia que tenía utilizar un software, decidí hacer uno propio: basándome en lo aprendido en Proyecto Engrama, llevé la idea a la Facultad de Ingeniería y, ahí, dos estudiantes, Néstor Richetti y Gonzalo Labandera –con la tutoría de Regina Moss– me crearon un software como tesis de grado, una aplicación que yo podía usar en el celular. Con esa aplicación ellos salvaron su tesis de grado, pero lo que yo no sabía es que cuando hacés un software casi nunca funciona enseguida, tenés que seguirle invirtiendo dinero... Entonces, apliqué a un fondo, el FECA [Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística],



y obtuve el dinero necesario para seguir mejorando. Una vez mejorado el software, me dispuse a estudiar salas de Montevideo y ahí estudié el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), el Subte, el Centro Cultural de España (CCE) y el Espacio de Arte Contemporáneo. Después, con una beca de residencia en la ciudad de Bahía, me dispuse a estudiar las muestras que allí se realizaban.

—Entonces, elegiste Bahía porque surgió una beca para ese lugar.

—Sí.

—¿Cómo hacías para recabar la información? Elegiste cuatro lugares en Montevideo, ¿en Bahía también elegiste cuatro espacios?

—En Bahía elegí cuatro salas también. Dos de carácter internacional —una era el Instituto Goethe de Bahía, otra era lo que vendría a ser la Fundación Uruguay-Estados Unidos que había acá, que allá se llama ACBEU—, una sala municipal y el Museo de Arte Moderno de Bahía (MAM-BA).

—Es muy interesante, porque el arte plástico de Brasil es muy poco conocido en Uruguay. ¿Qué conclusiones sacaste? ¿Qué te dejó esa interacción?

—Lo que me pareció más notorio es que en el MAM-BA, en su morfología, si observabas solo la visualización que se generaba del objeto y mirabas la colección del MNAV —que yo había relevado en Montevideo— eran parecidas de forma. Y claro, tiene sentido, porque tiene que ver con los medios de producción que estaban presentes y exhibidos por la sala de exhibición. Entonces, los medios que estaban en el MAM-BA eran pintura, dibujo, acuarela, escultura, y en la colección permanente que había en el MNAV también había una similitud. Sí podía cambiar la temática, pero como yo nunca he hecho el estudio por temática, sino por soportes, lo relevante era la similitud en la forma. Cambiaba un poco, por ejemplo, en una sala, que vendría a ser una sala satélite del MAM-BA, en la que había un proyecto que se

llamaba Indígenas Electrónicos, un proyecto de artistas indígenas a los que se les daba material electrónico para hacer piezas. Ahí variaba muchísimo, ya que los soportes utilizados en el arte indígena son diferentes a los nuestros; para ellos, un cuadro no es tan representativo como un textil, entonces, había textiles electrónicos. Por ejemplo, había un textil que al tocarlo podías generar un sonido; ahí empezás a ver la diferencia de la forma, de la visualización, y también entendés que nosotros tenemos una construcción occidental y pensamos que el arte es de esta forma, pero en otras sociedades que no están inoculadas por Occidente, sus objetos de arte pueden ser otros.

—Parte de tu proyecto tiene que ver con que se visualiza a partir de la corporeización de una serie de objetos creados en 3D y otros soportes.

—Sí, sí, un objeto 3D o un video, también realidad virtual.

—¿Los diseñás a partir de los parámetros de estudio?

—Así es. A partir de los datos obtenidos, ese objeto se construye vinculándose: lo que es similar se junta y lo que es diferente se separa, y a la hora de construirse, el objeto te genera una morfología que habla de los contenidos que tiene lo que relevaste. En función de eso, podés inferir comparaciones visuales.

—Si no me equivoco, también tuviste en consideración el hecho de que fuera de los salones o de determinadas salas también existe producción.

—Claro. Eso fue lo que entendí después. Incluso me empezó a suceder en el momento de trabajar, porque el proyecto tiene tres etapas: la primera vendría a ser la del «científico inocente», en el sentido de que creía que iba a poder construir y contener el mundo. Con esa idea hice la primera investigación, saqué datos, conclusiones. En función de eso construí un software en el que utilizaba los listados de palabras especializadas del campo del arte —mis listados—. Luego le entregaba eso a los ingenieros, que ponían su subjetividad. Entonces, cumplida esa etapa, cuando salgo a la sala de exhibición con esa



suma de subjetividades, que son esos listados –con mis subjetividades y las de los ingenieros–, sucede que hay objetos que se rebelan y no se dejan poner nombre. Quería clasificar el objeto y el objeto no entraba dentro del listado que yo tenía prefigurado. En ese momento entendí que tenía mucho sentido que sucediera eso, ¿por qué? Porque el objeto existe desde antes y el nombre que se le pone al objeto existe desde después que el objeto nació. El listado que yo tenía estaba desarrollado desde antes que ese objeto hubiera nacido, entonces había nombres que nunca iban a entrar ahí. Pensé que si esos objetos se rebelaban quería decir que había otras producciones que no tenían nombre, y ahí es que empiezo a percibir que afuera de estas formas hay más cosas que están y que yo no puedo percibir.

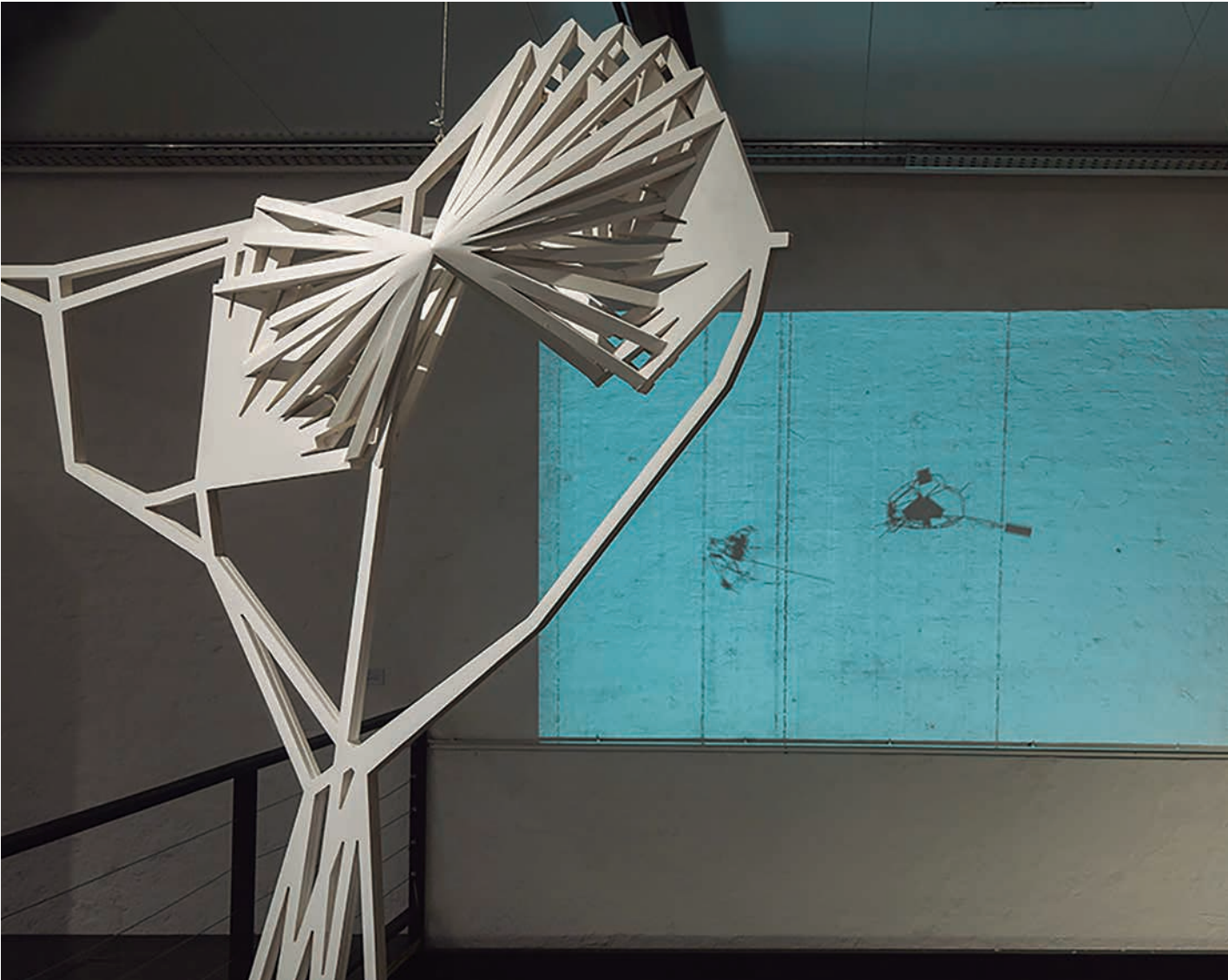
—Además, en el circuito hay muchas producciones que están fuera de los concursos oficiales, que son importantes en función de la calidad y la cantidad.

—Claro, lo que pasa es que yo quise seguir la línea de cuál era el patrón oficial. Por eso seguí usando salas que tenían que ver con

algo de lo gubernamental, o el MNAV, o el Subte, o el CCE, algo que representara un canon.

—Para vos, ¿este proyecto es una investigación o una obra en sí mismo?

—Y sí, porque, en realidad, lo que hace es reflexionar sobre la estructura, sobre lo más básico del hombre, que es la construcción de conceptos, la construcción de etiquetas, y con eso se construyen modelos o formas de ver el mundo. Adoptar una postura crítica frente a eso habla de una de las prácticas naturales que tiene el hombre: la reflexión sobre su propia forma de construir el mundo. En este caso, perteneciente a las artes visuales, se trata de reflexionar sobre cómo se construye ese mundo y cómo se valida. Entonces, esto lo considero como un gran dispositivo crítico de la validación, que tiene su forma de representarte de diferentes formas: en una investigación, en pintura, en video. Yo lo considero como una pieza, como un dispositivo crítico conceptual del campo del arte que se representa o se expresa en formatos varios.







INFANTOZZI

MATERIALES

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

 Av. Uruguay 1653  2408 09 68*

 www.infantozzimateriales.com



—¿Tenés proyectado seguir con la investigación?

—Sí, ahora estoy interesado en habitar lo exterior, lo no conocido.

—¿Sobre qué parámetros?

—Bueno... En la exposición reflexiono sobre lo que no conozco a partir de la creación de pinturas que lo que hacen es incorporar lo que yo pude relevar de trabajar en el afuera. Mi forma de vincularme con eso que no conozco va a ser en formato bidimensional, un formato que esté relacionado con el ojo, la mano y el pincel nada más, y que no esté mediado por la tecnología.

—¿Y por dónde direccionás las búsquedas?

—Lo que voy a hacer es, a partir de la aplicación, intentar discernir lo que es visible de lo que no es visible, representarlo con esta otra forma: la pintura. Y con esos dos discursos, lo que se puede capturar y lo que no se puede capturar, hablar lo que está fuera, de lo que queda fuera de los espacios relevados, ya sea porque no entran por una curaduría, o porque no le interesa al campo, o porque el modelo de investigación es finito y no tiene la capacidad de hacerlas entrar. Porque, en cierta medida, esto es la antítesis a lo anterior. Es decir, no está mediado por la tecnología, está vinculado solo con quien lo crea: el pincel, el ojo, la mano y el pigmento. Y ese estado de vincularse con lo que no conocés vendría a ser una suerte de meditación, de pensar eso que no conocés. Ese vínculo estoy necesitando. Es un vínculo material, pero en esa materia me vinculo con cierta añoranza: a lo que no conozco, a lo desconocido.

—¿Pudiste calibrar cómo participa el espectador en la mirada del arte?

—Lo que pude calibrar, o lo único que pude tomar en cuenta, fue respecto al objeto de arte. Intenté considerar a través de qué experiencias sensoriales podría ingresar al espectador el objeto de arte. Por ejemplo, si estamos juntos en una exposición y estamos viendo una pintura, ese objeto de arte se puede vincular con nosotros a partir de la percepción visual y nuestro cuerpo se puede vincular con él frontalmente. Si fuera una escultura, se percibe visualmente, pero en 360 grados. Si es un video, es visualmente, con la imagen en movimiento y la percepción de sonido, si tiene. Si es un *happening* del que participamos, será mediante la percepción de movimiento, de imagen en movimiento, de tacto..., por decir algo. Eso fue de lo que pude llegar a tener una cierta medida. 🗨

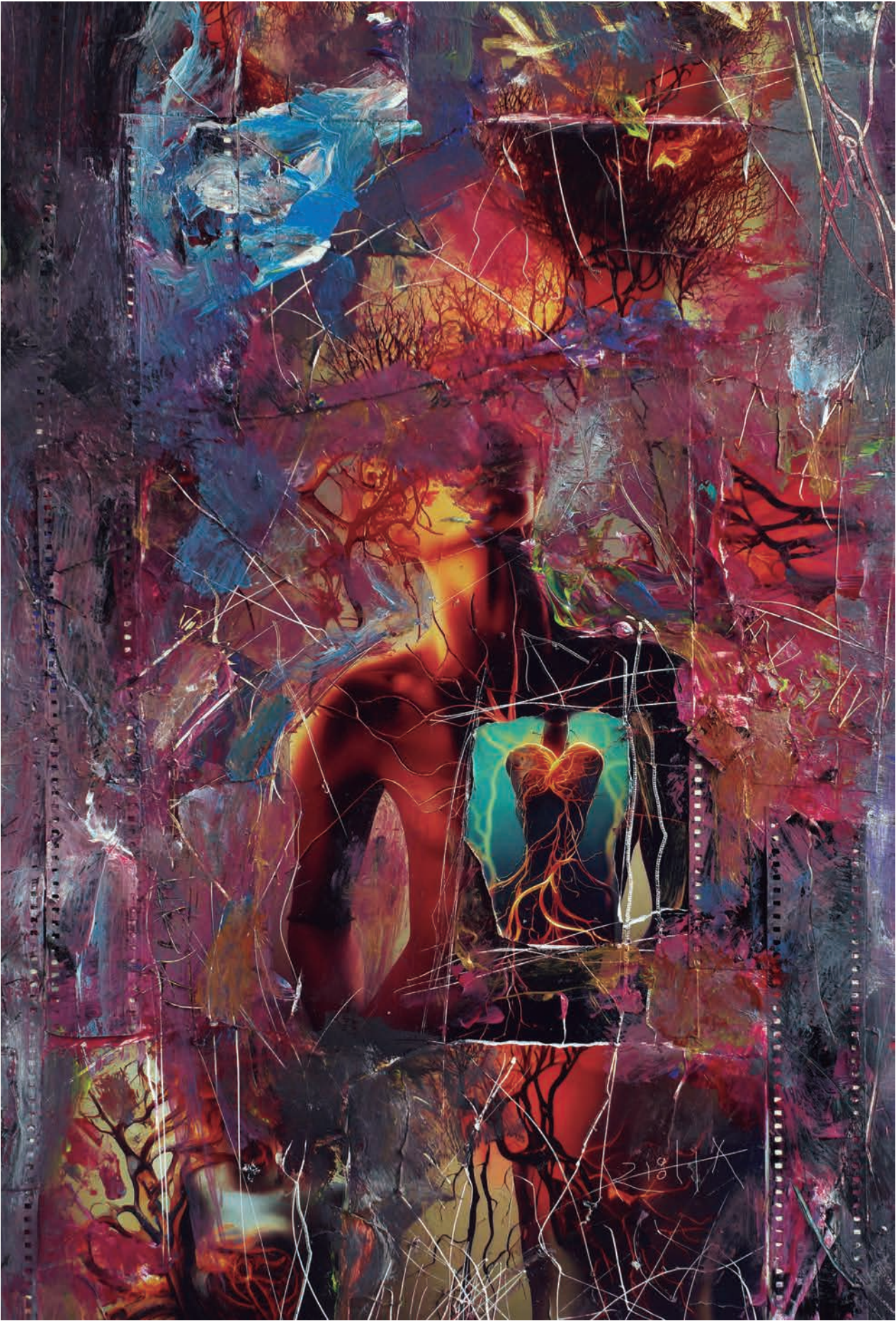
Protegemos y defendemos las obras de más de 600 artistas visuales socios

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org

AGADU

Facebook, Twitter, Instagram, YouTube icons



Mario Marotta. Técnica mixta (collage e intervención digital), 2023.

Mario Marotta y el “antes de la IA”

Al ver las fotografías de Mario Marotta (Montevideo, 1957) me resulta inevitable recordar a artistas de la talla de Jeffrey Silverthorne o Joel-Peter Witkin, pero de inmediato sus obras-*collages*-fotos intervenidas me traen de regreso a un denso y refinado universo personal. Y, de ese modo, desaparece cualquier otra referencia semejante. Mediante texturas forjadas con firmeza y gestualidad, más la presencia de objetos mínimos y residuos de un mundo que niegan su evaporación, el autor desnuda ante nuestra mirada un espacio inclemente, profano y, sin embargo, igualmente sacro. No recuerdo a otros artistas uruguayos que hayan explorado (por lo menos con esta técnica) el espacio del dolor, la vida y la muerte como Marotta lo ha hecho.

OSCAR LARROCA

—Arrancaste a los 13 años con la fotografía, por lo que estuve leyendo.

—En mi casa se recibía la revista *Life* —en español—, y estaba bastante fascinado con las fotos que allí aparecían, sobre todo con las fotos en gran tamaño de conflictos bélicos. Después, en el liceo había un hermano alemán que era fotógrafo, ahí me pegué a él y creo que vio mi interés. Comencé a revelar rollos en blanco y negro para él, y luego me prestó una cámara. De ahí en más empecé a tomar fotos, luego a revelar los rollos y luego pasé al revelado en papel... Ahí empezó la cosa.

—Cinco años después ingresaste a *El País* como reportero gráfico.

—En realidad, comencé antes, porque estuve un año —como se decía en ese entonces— para «pagar derecho de piso». Dentro de los diarios que había en ese momento acá en Uruguay, tenía uno de los talleres más grande de fotografía. En ese momento no se había definido mi puesto y pensé en irme a Brasil a hacer algo relacionado con esto. Y ahí, casi al año, me contratan de forma efectiva.

—*El País* tenía muchos fotógrafos trabajando en la calle como reporteros.

—La sección fotografía del diario —entre laboratoristas, archivistas, fotógrafos de fútbol, de sociales, de turf...— tenía cerca de 40 personas vinculadas al oficio, más o menos. Tanto es así que *El País* enviaba fotógrafos al interior; todos los departamentos se cuidaban mucho. Había que cubrir, por ejemplo, un campeonato de bochas en Artigas y allá enviaban a un reportero.

—¿No contrataban fotógrafos locales para algunas noticias acontecidas lejos de la capital?

—Sí, había corresponsales en todos los departamentos. A los fotógrafos locales se los contrataba para cosas muy específicas, pero luego

los directores tenían la visión de acuerdo a la importancia de la nota de decir «va uno de acá». Eran otros tiempos, y marcar presencia era muy importante. En eso *El País* era el más fuerte. Después estaban *La Mañana*, el *Diario de la Noche* y *El Día*.

—Ingresaste luego como jefe.

—Primero fui fotógrafo de calle y hacía coberturas de todo tipo, fui reportero gráfico por más de 15 años. Luego tuve un pasaje en la revista *Paula*, después en *Sábado Show* y varias publicaciones del diario. Luego me dieron para editar el suplemento dominical... para que hiciera lo que se me cantase. Ahí traje a otros fotógrafos jóvenes y el director era Miguel Carbajal. De esa prueba salimos airoso con los resultados. En esa época el diario estaba asociado a otros periódicos de la región, y eso también permitía un intercambio fuerte en las noticias, en la gráfica... El formato sábana para el dominical —similar al del cuerpo del diario— era bastante llamativo, anduvo bien. Al tiempo pasé como editor en jefe.

—Dentro de la fotografía, la temática documental que más cultivaste fue la música y sus creadores. Incluso hiciste una muestra en 1985, en la sala de exposiciones de la intendencia municipal. De hecho, siempre estuviste involucrado en el tema; trabajaste para Jaime Roos.

—Esa muestra incluso fue inaugurada por Jaime en un recital sorpresa para los invitados. Sí, con Jaime trabajé muchos años e hice muchas portadas: *Al ángulo*, *Mediocampo* y de ahí para adelante.

—De la fotografía de portada para *Mediocampo* recuerdo una explicación de Jaime a propósito de que hubo un cambio en los colores de su camiseta debido a razones estéticas.

—Siempre hubo conversaciones y modificaciones para mejorar la estética, pero luego hubo un cambio de tamaño en las reproducciones



Brasil. Técnica mixta (collage e intervención digital), 2023.

para discos compactos y, por supuesto, para casetes. Pero no es lo mismo que un LP.

—En el video *Luces en el Calabro* participás como extra, eligiendo algunas tomas de la «flaca tuquera», junto con Jaime. Y en el disco *Fuera de ambiente* te dedicó el tema «Postales para Mario». La cercanía fue intensa.

—Absolutamente, sí.

—Hace poco me dijiste que no tenías nada de todo el material fotográfico que llegaste a producir durante años. ¿Negativos?, ¿algunas copias, al menos?

—Realmente tengo muy poca cosa guardada, salvo alguna cosa específica, [tengo] muy poco material pasado a archivos digitales. Uno de los motivos es que ese material estaba muerto en cajas. Pasaron años y años. En determinado momento aparecen algunas personas,

ocasionalmente interesadas en su revisión y difusión, pero resulta que el interés pasaba por pedirme que les obsequiara ese material. Es decir, «vamos a hacer un libro...», «vamos a hacer un disco», «vamos a hacer esto y aquello». «Pero tendríamos que hablar de costos». Ahí el interés se diluye y aparece el «pero, ah, no...». En fin, eso se dio muchas, muchas veces y ya estaba hartó. Entonces, entendí que ese material me estaba rompiendo la cabeza. Decidí desprenderme de él y lo quemé, literalmente. Vos no vas al supermercado y le pedís al funcionario que te regale los alimentos. No es así. Y bueno, me deshice de mucho material. Me llevó tiempo tomar la decisión, pero luego de que lo hice me sentí tranquilo.

—Liberado.

—Sí, porque, en definitiva, las cosas que uno pudo haber hecho cumplieron su destino en su momento, y ahí están todavía en la vuelta en diferentes soportes: en un recorte de una revista, en una



Técnica mixta (collage e intervención digital), 2023.

tapa de un disco de vinilo, en un CD, en la tapa de algún libro o en internet. Ya está, fue ese momento. Se podría perpetuar la cadena si se hubiera revalorizado de otra manera, pero no fue así... entonces, a otra cosa. Algunas imágenes que me interesaban todavía las tengo. Llega un momento en que entra en juego el tiempo, la vida misma. No quise revisar todo el material pues tenía varios miles de rollos. Y si los revisaba, ahí aparecía otra pregunta: ¿para qué? Y en el metro de la vida gano tiempo.

—En un recital de Bob Dylan pasaste de contrabando una cámara desarmada. ¿Cómo fue eso?

—Un amigo llevaba un lente; otro, los rollos y yo, el cuerpo de la cámara. Lo máximo que podía pasar era que me confiscaran la cámara y entrara sin problema al recital, pero estaba todo bien escondido. ¡Además, pasé un teleobjetivo! Amén de que le pude tomar fotos a Dylan, quien bajó caminando desde la casa de gobierno,

por José Pedro Varela, hacia el Cilindro (recinto del espectáculo). La salida fue tremenda, pero con el propósito logrado...

—¿Y luego de tu empleo en *El País*, qué hubo?

—Más allá de eso siempre hice otros trabajos, todos vinculados a la fotografía, de forma paralela. Siempre anduve por varias pistas juntas. Independientemente de la necesidad de un salario, me sigo dedicando a esto. Para mí es un proceso acumulativo, como la vida. Ahora, hay gente que podría decir que no resisto el archivo. ¿Pero cómo? Si no fuera así, estaríamos con un chupete en la boca. Todos cambiamos a cada minuto. Las cosas que te gustaban hace 20 años te parecen... En mi caso podré cambiar de «archivo», lo que hace que trabaje mis ideas como si fueran «divertimentos» con total libertad. Trabajé también en publicaciones de afuera, como la revista de Menchi Sábat, *Sección Áurea*, y *Siete Días*.



Ovni. Técnica mixta (collage e intervención digital), 2022.

—Ahora estás trabajando en una serie que para algunas personas puede ser nueva, pero ya tiene su tiempo. Son obras sobre negativos o fotos reveladas.

—Por eso te decía que el proceso acumulativo es permanente y me permite trabajar con distintas cosas. En cierta forma la foto tradicional –digamos– ya la hice y no le encuentro mucho sentido, entonces a esa foto le pego una cajilla de cigarrillos y luego la someto a distintas intervenciones, ya sean fotos rotas o no, pedazos de óxido y de películas fotográficas pintadas con acrílico. En fin, lo que me pidan...

—Y muchas veces, el escrito como un auxiliar que funciona a modo de hipertexto...

—Es personalizarla un poco más. Entiendo que es otra forma de divertirme. Todo lo que tengo a mano que me sirva para: cenizas, rayones, son elementos que no van a modo de payasada, sino porque la imagen los requiere...

—Y los necesitás vos.

—Exactamente. Cosas que hice a los 20 años hoy las vuelvo a retomar para hacer modificaciones y termina siendo otra cosa muy diferente.

—A propósito de los textos, recuerdo una fotografía tuya en la que se veía un escaparate de un sex shop con la frase «banco de suplentes».

—Eso salió en la revista *Punto y Aparte*, que la dirigía Alejandro Bluth. Es lo que te decía hoy: ahí está el espíritu de la diversión.

—En otras imágenes, sin embargo, alguien podría decir que hay mucha oscuridad.

—Creo que tengo una cierta capacidad de saber lo que hago. Es lo que te decía de los diferentes y paralelos caminos. No me voy a poner a explicar, si no aparecen de pronto las excusas. Prefiero un «tomá esto, Oscar». Ahora, cómo y por qué lo hago no interesa.



Técnica mixta (collage e intervención digital), 2022.

—El *qué significa es moneda corriente, por lo menos desde las vanguardias históricas para acá.*

—Había gente que me preguntaba «¿esa cámara saca fotos en color?» o detalles técnicos... Imaginate que alguien te pregunte «dígame, Larroca: ¿usted con qué lápiz dibuja?» Como si por ahí se encontrara algún insumo para adentrarse en el corazón de la obra. Para mí esas preguntas o inquietudes son incomprensibles. En lugar de estudiar para hacer un analgésico casero, ¿por qué

directamente no comprás una aspirina? No hay nada nuevo bajo el sol. Ya hay cosas que están inventadas. No es necesario inventar explicaciones.

—Es posible que todavía haya gente que cree descubrir la pólvora...

—Otros descubren el agua tibia. Pero, en verdad, para crear no precisás nada más que un papel y un lápiz, por ejemplo.

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Técnica mixta
(collage e intervención
digital), 2023.

—¿Ahora estás trabajando en algún proyecto?

—Estoy trabajando en un nuevo libro. Está *en vías de*. Hay una parte recopilatoria breve, de relativa importancia para mí. Y después, todas cosas nuevas, producción del 2012 para acá.

—¿Una necesidad de dejar un testimonio de lo producido?

—Algo de eso puede haber. Casi todos los trabajos que integrarían el libro son inéditos, la primera parte iría desde 1973, donde nuestro cosas más tradicionales y mis primeras fotos. Y la primera foto tomada, revelada e impresa por mí. También habrá textos, bocetos... y con el apoyo inmenso de Blanca, mi mujer, el maestro Rodolfo Fuentes en el diseño y mi asistente Inti.

—Con aquello que llamamos habitualmente «la academia» (de fotógrafos, fotoclubes), ¿qué intercambio tuviste?

—Por mi forma de ser no he frecuentado ámbitos de convivencia entre fotógrafos. En todo caso, de forma muy esporádica y puntual. Se podría decir que tuve un intercambio casi nulo.

—¿No interviniste nunca de forma cooperativa, entonces?

—Tres veces. Una cuando era adolescente y otras dos a principios de los ochenta. Pero me parece estupenda la idea de las exhibiciones colectivas. Allá cada uno con su forma de trabajar. Yo soy bastante concreto con los laburos. No tengo la filosofía del divague. Si convocás a cinco fotógrafos para hacer algo y planificar y luego el proyecto se dilata, se enfría... No sirvo para eso. Si en tres reuniones no resolvemos una cosa, ya no la vamos a resolver más. Aclaro que soy yo el que no sirve para eso. Prefiero la soledad del hacer. Si otros pueden, fantástico.

—¿Pensás que debería haber algún apoyo del Estado en la difusión de la fotografía uruguaya?

—Honestamente, no sé qué decirte. A mí me desconciertan muchas cosas, tal vez por los años, yo qué sé. Como hablamos hoy: estoy desde los 13 años en este negocio. Hoy tengo 66 y hay muchas cosas que me resultan desconcertantes y no deseo ahondar en ellas.

TRAYECTORIA

Mario Marotta comienza a hacer sus primeras fotografías a los 13 años. En 1975 ingresa como reportero gráfico en el diario *El País*, de Montevideo. En 1982 realiza su primera exposición personal en la Galería Caravelle. En 1983 exhibe su segunda muestra, *La agonía y el éxtasis*, en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos. En 1985 presenta *Siempre hay más*, en la sala de exposiciones de la Intendencia de Montevideo. En junio de 1989, en la Galería Latina, con motivo del número 20 de la revista *Punto y Aparte*, participa en la muestra *Sábat y fotografías de Mario Marotta*.

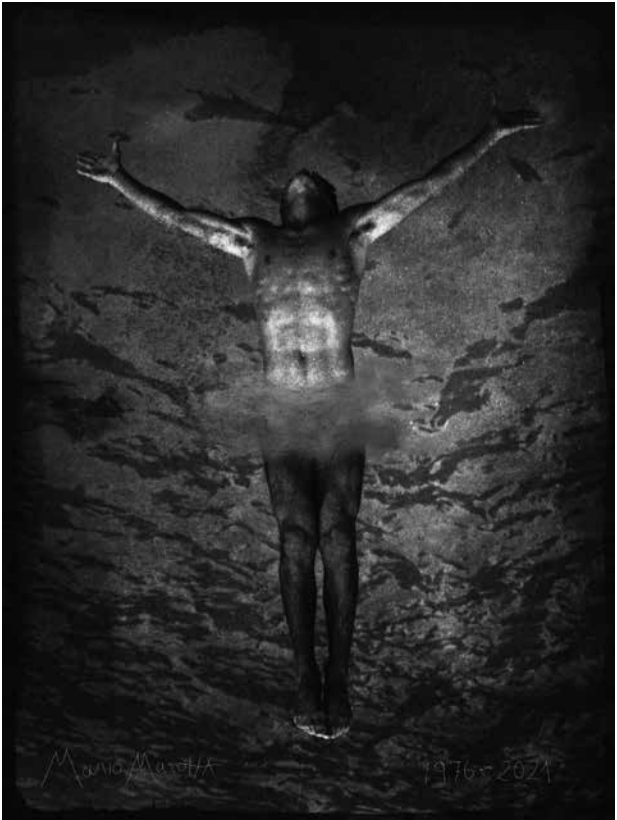
En 1991 realiza la individual *Todo en la mente*, en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo. En 1992 expone en el FotoFest de Houston, Texas. En 1993 expone en la Fotogalería del Teatro San Martín, Buenos Aires, y en 1994 se edita su primer libro autobiográfico, titulado *Fotografías*. En 1998 integra el libro *Image and Memory: Photography from Latin America, 1886-1994*, junto con otros profesionales. En 1998 efectúa su séptima exposición personal *CTI* en el MAC. En 2012 realiza su octava exhibición en el Centro de Fotografía. También edita un libro que contiene todas las imágenes de esa muestra, así como otros trabajos.

—De aquellos 40 profesionales que trabajaban en el taller de fotografía de un diario, actualmente ya no hay casi fotógrafos que cubran asuntos puntuales. La tecnología ha modificado mucho la presencia gráfica en los medios.

—Sí, totalmente. Es más, yo creo que estamos en un momento en el que ya se dio el punto de quiebre. ¿A qué voy? Apareció internet y desde el noventa y pico al 2023 todo sucedió rápido. Todo eso, para mí, es dos más dos. El avance de internet, la fibra óptica, todos interconectados. Se demoró muy poco en tener la mesa servida con los elementos tecnológicos para laburar y hacer casi desaparecer la fotografía tradicional. Desde una computadora, un celular con cámara, todo es vertiginoso para trabajar de innumerables nuevas formas. Hoy podés sacar un diario *online* pagando cero centavos por las imágenes que reproducís de forma digital. Hace años se habló algo sobre este problema, sobre todo en el ámbito cinematográfico, y parecía algo irrelevante, algo de ciencia ficción. Todo ese campo sembrado es el colchón en el que se vino a asentar la Inteligencia Artificial [IA]. Ya pasó el momento de las advertencias. Este teléfono sabe lo que estamos haciendo. Negarse a todo eso...

—Es como ponerle alambrados al viento. No obstante, ¿qué pensás de la IA como sustituto de la foto o de las artes en general? Recién hablabas del cine...

—Honestamente, lo veo «lógico». Convivo bien con ella. Considero que negarse a los cambios cuando son tan grosos, tan grandes, bueno, si querés lo podés hacer. Bien por vos si sabés moverte. Ahora, nadie a esta altura va a poder hacer que la IA tenga ningún retroceso; nadie. Por el contrario, va a avanzar tanto que nos va a comer a todos. Segundo a segundo. Por otro lado, la IA no es algo que lo pensaron ayer. Hace 60 años ya estaba todo en marcha. Simplemente que es fase por fase. Cada vez estamos más confinados, más distantes. Y te están diciendo que está todo bien. Contra eso no se puede. En lo personal, esto va tener consecuencias que ya se ven y otras que yo no voy a llegar a ver. Sí la van a ver otras generaciones que están muy metidas en esto. Hoy agarrás a un pibe avezado en esto y te pinta la cara, porque es parte sustantiva para su vida. Es como todo: si la tecnología se utiliza con equis criterio, está bárbara. Ahora, obviamente ya sabemos que va a traer cosas pavorosas. Esta lapicera se creó para escribir, pero si yo te la incrusto en el ojo o en el oído te puedo matar.



Técnica mixta (collage e intervención digital). 1976- 2021

—Todo objeto físico es un elemento contundente.

—Sí, y, en definitiva, está todo bien, para mí. No veo que las personas puedan cambiar el curso de las fuerzas poderosas. No hay manera de parar nada de esto. La fotografía... yo qué sé. Vos que estás dibujando... Un niño de 4 años con un celular puede tomar una foto tan llamativa e infinitamente mejor que un fotógrafo con años de experiencia. Nuestros oficios se enfrentan a este mundo. Sí creo que el cine será el medio más perjudicado. ¿Alguien se imagina que los actores ganen esa huelga? Ponele que la ganen ahora, pero está difícil para que la ganen más adelante. Y lo más terrible de todo esto es que nos acorralan más, no nos dejan opción. Creés que la tenés. Andá a parar el tsunami. 🌀

 aquarela

yí 1421 · @aquarelauy

enmarcado

montaje

laboratorio de impresión fine art

Híbrida e integrada: una mirada a la propuesta del espacio Puertas Adentro Casa de Artista

En una escena centralizada y relativamente magra de espacios como es nuestra realidad expositiva y vincular en lo que respecta a las artes visuales, resulta atractiva y arriesgada la propuesta independiente de la artista y gestora cultural argentina Mariela Soldano en su espacio Puertas Adentro Casa de Artista, de Punta del Este. Cuestionador de absolutos, facilitador de encuentros y, fundamentalmente, resultado de un esfuerzo continuado que apuesta al arte como una acción de poner en relación, este desafío de mezclar sabiamente las partes parece que, felizmente, solo acaba de empezar.

VERÓNICA PANELLA

*Es una mezcla en un crisol extraño pero que me hace, en última instancia, respirar.
Un soplo de vida (1978), Clarice Lispector*

Casa tomada

Si las palabras, tal como plantea la historiadora y crítica de arte Griselda Pollock, lo determinan todo, ya desde el nombre de la propuesta de Mariela Soldano vamos desentrañando el hilo sutil de una convocatoria que podría resultar sencilla si solo miramos epidérmicamente. Una casa (personal y familiar, atravesada por su dinámica cotidiana) y un taller abren sus puertas y son puestos a disposición de otros para ser habitados por sus intercambios y sus propios procesos creativos. Espacio expositivo, taller particular, lugar de charlas, de cursos y una desafiante residencia que hibrida la virtualidad de los encuentros procesuales con la sensorial experiencia de una muestra presencial, todo esto logra funcionar en una propuesta que desarticula y articula con éxito las compartimentaciones y los absolutos entre dimensiones, como lo público y lo privado. Pero la no convencionalidad y el dinamismo de las diversas propuestas son solo el comienzo de una postura integral tanto de la directora como de quienes se dejan seducir por la posibilidad de accionar allí y fortalecer procesos creativos y entramados experienciales. En palabras

de Soldano, se trata de «una forma de vivir en el arte que empezó casi sin darme cuenta: de mi hacer artístico y de la necesidad de fortalecer vínculos con artistas y obras de otros lugares nace naturalmente la acción de gestora. Hoy en día esto es parte de un proceso de maduración en el que ambas actividades se retroalimentan y pretenden derramar hacia otros, generar ese entramado indispensable para la creación en la actualidad».

La experiencia, la mezcla y el valor del tiempo

En su libro *Estética relacional*, Nicolás Bourriaud sostiene que «el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente», pero también «un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar». De acuerdo con esta definición, la actividad artística ya no solo adquiere sentido a partir de la mirada del otro, sino que solo es factible de existencia real si se produce esa mirada. En consonancia con la propuesta de Puertas Adentro, los procesos artísticos cobran relevancia no solo a partir de la obra como resultado, sino en relación con los encuentros que pueden



Puertas Adentro. Inauguración de la muestra de la residencia Mar Adentro, junio de 2023.

generar o potenciarla. La propia y polifacética formación de la directora de Puertas Adentro, que incluye una maestría en Diseño de Experiencias Culturales, pone en juego las posibilidades de estas experiencias, tanto en la residencia como en los encuentros periódicos que se dan cita en el lugar (ver recuadros). El programa brinda la posibilidad de romper distintas dimensiones del concepto de frontera y, de acuerdo a lo que propone la aplicación a las residencias, «formar una comunidad artística internacional que supere las fronteras nacionales, enriquezca a los participantes con las diferencias

culturales y aporte una experiencia significativa en la carrera de los participantes al estar en contacto con diferentes lenguajes visuales y estéticos».

Descentralizaciones en proyección

En el último ensayo de la compilación realizada por Peter Wollen en *El asalto a la nevera*, el autor teoriza en torno a los desplazamientos culturales actuales y las relaciones entre arte y turismo

BITÁCORA DE RESIDENCIAS

La residencia híbrida Mar Adentro es uno de los buques insignia de la propuesta de Mariela Soldano y ya va por su segunda edición. Partiendo de una convocatoria abierta y de una cuidadosa selección realizada por la directora del espacio y el responsable del acompañamiento teórico virtual, el especialista en estética y curador independiente Luis María Rojas, ya en junio de 2023 reunió en exposición (esa sí, física y presencial) los procesos de 11 artistas nacionales y extranjeros de diversos lenguajes y trayectorias. Las obras tomaron y habitaron espacios esperables y también alternativos de la casa, potenciaron la sinergia y revitalizaron el concepto de *casa de artista* que enmarca la propuesta. En el momento de cerrar esta nota se desarrolla la segunda residencia, cuya muestra se inaugurará en diciembre y dará cierre a la actividad del año en el espacio.

Primera edición (de abril a junio de 2023): Cristina Bastos (Brasil), Germán Bentancur (Colombia), Paola Correa (Colombia),

Juan Cristóbal Sánchez (Ecuador), Chris Vallejo (Ecuador), Dora Román (España), Edward-Víctor Sánchez (Puerto Rico), Sarabel Santos-Negrón (Puerto Rico), Clara Collet Heller (Uruguay), David González (Uruguay) y Lorena Morales (Venezuela/Estados Unidos).


Segunda edición (de octubre a diciembre de 2023): Marina Btesh (Argentina), Valentina Huilén Roca (Argentina), Tania Ortiz (Argentina), Giovana Gobi (Brasil), Francisca Corvera (Chile), Belén Jaramillo (Ecuador/Estados Unidos), Ana Beltrán Porcar (España), Diego Miranda (Uruguay), Rosina Peluffo (Uruguay), Silvina Silva (Uruguay) y Sophie González (Venezuela-Uruguay). Esta edición suma, además del mencionado acompañamiento de Soldano y Rojas, los aportes y la mirada de dos artistas: Luisho Díaz (Uruguay) y Juan del Baso (Argentina).

Mientras se consolida la posibilidad de una publicación que dé cuenta del registro de estas acciones, es posible seguir con bastante detalle el devenir los diversos procesos a través de la cuenta de Instagram @puertas.adentro.arte.



Muestra de la residencia Mar Adentro. Obra de Dora Román.

que devienen en colonizaciones de nueva hora sobre la producción visual local. Resulta interesante proyectar esta idea a la escena cultural de la zona, que podría incluir Punta del Este, Manantiales y La Barra y sus vaivenes entre la temporada estival y la bajada de luces que llega a partir de marzo. En este sentido, la propuesta de Puertas Adentro apuesta a la reivindicación de la creación como fenómeno anual, a la descentralización cultural y al ya mencionado intercambio creativo, en una premisa que entronca con la propia condición personal de Soldano: «Yo vivo en Maldonado y me interesa potenciar la activación local, que es mucha, pero también entramar con artistas de otros lugares, de un interior más profundo, y formar algo que me haga raíz en Uruguay y que me permita ser parte integral de este lugar en el que vivo hace ya diez años, esa necesidad de raíz como inmigrante que soy. Hago algo para tener más suelo, más tierra acá agarrada».

La descentralización incluye también cierta posición descontracturada al momento de generar lo que la gestora denomina «la mezcla», que incluye incorporar en encuentros, talleres y residencias a artistas consagrados con emergentes, así como jugar con la diversidad de registros: «Me gusta la mezcla, un emergente que en una residencia escucha a un artista que tiene 25 años de carrera y viceversa, que ambos puedan poner en juego sus dudas y su pasión... Hay un punto en el que mezclarse es enriquecerse. Reafirmo la idea de que la esencia del proyecto son efectivamente la hibridez y la mezcla». En definitiva, la apuesta corre por los carriles de la singularidad de buscar espacios para hacer arte, promover arte, respirar y hablar de arte, y eso, en los tiempos que corren, no solo no es poco, sino que es absolutamente necesario. 

LA ALQUIMIA DEL ENCUENTRO

Catalizador de las premisas que se articulan en esta casa de artista y su propuesta general, el espacio Encuentro de Artistas tiene una dimensión fundacional. La consigna es simple, pero no por eso deja de ser profunda: periódicamente se invita a la casa a un pequeño número de artistas convocados en torno a un tema disparador. Las prácticas digitales, la tierra, la trama, la mancha, la memoria, el ser femenino, los sueños, el agua han funcionado como ejes de reflexión, en los que el énfasis está, una vez más, puesto en el relacionamiento y el intercambio. En palabras de Soldano: «Los encuentros en Puertas Adentro no son un conversatorio en torno a una exposición, no son una reunión de amigos artistas, no son una clínica de obras, no son clases de arte contemporáneo... No son nada muy claro y predecible o fácil de anticipar, no. Son encuentros de artistas a puertas cerradas que reflexionan acerca de la práctica artística». Una vez más, la magia atávica de la unión de saberes a través del intercambio y la demora en el encuentro, la escucha del otro y la atención sobre sus haceres que rompe con el paradigma del trabajo en solitario del artista visual. No mucho más. Pero tampoco menos.



La Puerta de la Ciudadela antes de su demolición.

Ausencias patrimoniales

NÉSTOR CASANOVA BERNA

Al profesor Carlos Altezor

Presencias y ausencias en el haber de la ciudad

Cuando se piensa en el patrimonio arquitectónico y urbanístico de una ciudad como Montevideo, por lo general se tiene en cuenta la presencia de todo aquel resto o pervivencia enhiesta del pasado. Al asociar el valor cultural, artístico e histórico con la idea del patrimonio, esto es, el acervo social de capital simbólico, se dirige la atención hacia la cosa presente a los sentidos. Sin embargo, tanto la historia urbana como su intrínseca riqueza simbólica también deben destinar algo de interés a ciertas ausencias significativas, de incuestionable valor patrimonial, siempre y cuando se supere cierta fetichización de la cosa presente y palpable.

Es muy probable que las lecciones de la historia jueguen con la memoria de los sujetos a las escondidas. Si se consideran con cierta calma las cosas, hay ausencias cuya revelación bien pudiera constituir una elocuente clase acerca de las gestas de los hechos. Es tiempo, quizá, de dar una oportunidad a la idea, aparentemente contradictoria, que asocia unas ausencias a ciertos valores sociales, culturales, históricos e incluso patrimoniales, porque acaso podríamos confundir, de modo inexacto, entre patrimonio y activos sociales y culturales. Pero lo cierto es que la historia y la memoria colectiva construyen también un cúmulo de deudas y olvidos.

El fuerte y la plaza Zabala

Antes de que el bueno de Bruno Mauricio de Zabala se rindiera, resignado y quizá a pesar suyo, a fundar aquí Montevideo como plaza hispana, los portugueses tuvieron la osadía de construir, en la península azotada por todos los vientos, un fuerte. Como era de esperarse, no se trató más que de una construcción de contundente mampostería sin mucha inversión militar defensiva. Ante tamaña provocación, el virrey español se decidió, por fin, a expulsar a los intrusos y, hacia 1724, a fundar la ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo. Sea por las estrecheces económicas del virreinato como por cierta impenitente cicatería práctica, el fuerte fue aprovechado en el uso y, con el tiempo, llegó a ser casa de gobierno, lo que ya es decir.

Pero lo cierto es que la presencia efectiva del fuerte constituyó una herida urbana, un cuerpo extraño en la ciudad, tanto que, hacia 1726, cuando Domingo Petrarca traza la ciudad en obediencia a las directivas urbanísticas de las leyes de Indias, pasa por encima el trazado del propio fuerte, resignándose apenas a contornearlo de manera forzada. Esto constituye un decidido uso del imperio del poder, asistido tanto por las espadas de los infantes como por los cartabones del ingeniero. La ciudad de Montevideo consiguió desarrollarse en una forzada coexistencia con una anomalía.

Cuando el desarrollo social y económico de la ciudad permitió ciertas larguezas presupuestarias, entonces fue que al fuerte le llegó la



Sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo.

hora y se decidió su derribo. Su ausencia fue poblada por árboles y verjas, por pájaros y niños: se consagró la nueva plaza a la memoria del fundador, se le erigió el monumento ecuestre de circunstancia y así, en el más bello rincón de la Ciudad Vieja, la memoria falible de Montevideo tiene un lugar plenamente enseñoreado de hispanidad, reducto de paz y decoroso olvido de sí. Pero es en el trazado anómalo que interrumpe el damero original en donde perdura el gesto brutal del ingeniero agrimensor que se limitó a cumplir a rajatabla con las ordenanzas urbanísticas dictadas por el poder.

La Ciudadela

Montevideo contó con un sistema defensivo que incluía una ciudadela, esto es, una fortaleza que custodiaba los muros de la ciudad colonial. A esta ciudadela se accedía desde la ciudad a través de una puerta que se situaba en el remate de la actual calle Sarandí. En la época independiente se decidió, por sinrazones simbólicas y por razones urbanísticas, demoler esta fortaleza. El espacio liberado a la expansión de la Ciudad Nueva se destinó a la conformación



Interior de la sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo.

de la actual plaza Independencia y al trazado, hacia el este, de la avenida 18 de Julio. Signos de época de diseminación de la ciudad más allá de los muros coloniales, a la ausencia de fortificación se le confirió el significado de apertura moderna al espacio.

En la labor constructiva de la puerta se encontró un mérito artístico tal que ameritó que fuera trasladada, pieza por pieza, a la Escuela de Artes y Oficios, donde por un tiempo funcionó como entrada a su edificio. Hacia los años sesenta del siglo pasado, sin embargo, se propuso, con éxito, volver a emplazar la pieza a título de anastilosis –esto es, una reconstrucción moderna reparadora con sus propias piezas– en su lugar original. Ahora, la puerta refulge en el paisaje urbano como metonimia, como resto que indica un todo ausente.

Así es que ahora podemos cruzar, con cierta circunspección, por un umbral spatiotemporal al menos en dos formas de verificar la experiencia habitable. En primer lugar, podemos asomarnos a la emergencia palpable de la modernidad urbana y la disposición de sus signos de identidad y referencia (el Palacio Salvo, la antigua Casa de Gobierno, el comienzo de la avenida). Pero también podemos atisbar una ausencia histórica, la propia ciudadela como resguardo de la supervivencia urbana, el lugar singular que ya ha sido y que, en cierto modo, sigue siendo, porque, si uno aborda la línea 110, puede confiar en que el bus lo llevará efectivamente a la Ciudadela tal como reza su destino. Es que Montevideo tiene transporte público metafísico: se puede viajar en la historia al módico precio de un boleto urbano.

La sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo

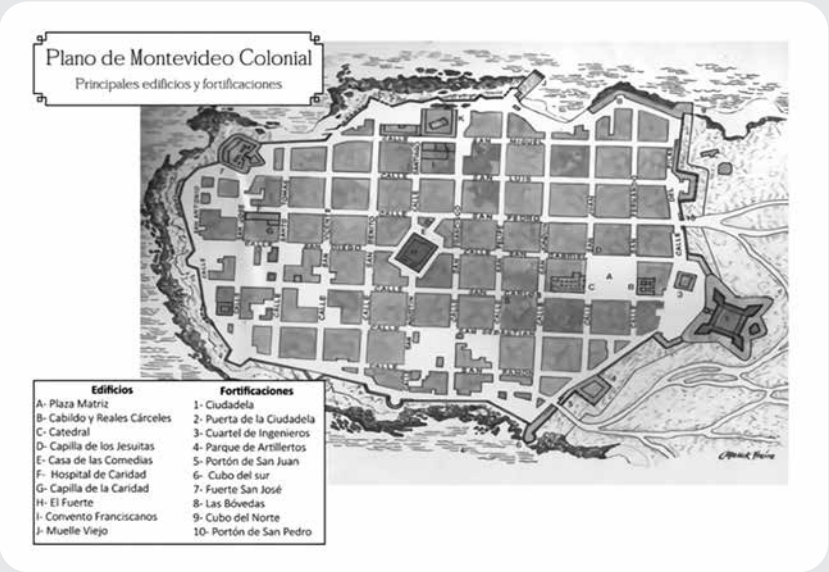
Hay sobre el Bulevar Artigas una gran casona que supo albergar el funesto Servicio de Información de Defensa, en cuyo semisubsuelo se dispuso una cárcel clandestina. Allí, en las entrañas de lo más oscuro del poder dictatorial, se secuestró, torturó y desapareció a un significativo número de presos políticos. Y todo tras la apacible apariencia de una señorial presencia edificada sobre el no menos respetable bulevar.

Recuperada la democracia, el inmueble fue implementado en usos menos ominosos, aún de naturaleza militar. Pero con el advenimiento del gobierno del Frente Amplio se decidió que allí se implantara la entonces novel Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo, así como que se conservara parte del lugar como sitio de memoria. A tal efecto, se encargó a arquitectos de la Agencia Nacional de Vivienda –Carlos Pérez y Juan Berreta– la realización de un proyecto de readecuación funcional del edificio según este nuevo programa.

La opción proyectual, lejos de contentarse con la preservación de la cosa edificada, ladrillo por ladrillo, de ignominia, consiste en deconstruir, con una suerte de hachazo de luz, el costado del vientre del edificio para intersecar, de modo significativo, la memoria histórica y el cultivo del amparo de los derechos humanos. Vale la pena hacerse presente e intentar leer el hecho arquitectónico y simbólico.



La Puerta de la Ciudadela.



El fuerte y el trazado de Petrarca.

Se puede visitar todos los días hábiles. Un día cualquiera de la vida cotidiana se puede exponer uno a una lección de la memoria y de la historia.

Ausencias elocuentes, olvidos inquietantes, signos históricos de interrogación

El taciturno ejercicio de estudiar historia permite interrogar al paisaje urbano en sus pormenores entendiendo que, más allá del arreglo contingente de las cosas de vivir, se han llevado a cabo procesos constructivos y derribos, adecuaciones y rectificaciones, improntas y enmiendas, instancias todas preñadas de significaciones. Mientras que una lectura sincrónica de la ciudad y de sus pervivencias permite apreciar qué consigue prevalecer en la vida urbana, hay una hermenéutica diacrónica que busca las claves de los desenvolvimientos que van dejando sus huellas en la curtida piel histórica de la ciudad. Así es que a las sobrevivencias les alternan ausencias elocuentes, a la memoria le acompañan olvidos inquietantes, a la afirmación de gestos en el paisaje le escoltan signos históricos de interrogación.

Son ausencias elocuentes tanto las intencionadas portuguesas como los gestos defensivos españoles, así como el destino de tantos luchadores sociales contra la pasada dictadura. Pero no han dejado, en su condición de ausencias, de proferir sus signos; apenas si se tra-

ta de aguzar la perspicuidad ya no solo perceptiva, sino histórica. No forman parte del activo que atesoramos con satisfacción, por cierto, pero sí hacen parte de nuestro patrimonio cultural, social e histórico. Por su parte, también constituyen olvidos inquietantes nuestra constituyente condición fronteriza entre dos imperios y nuestro poblamiento tardío y marginal al este del río y estuario, pero también las sevicias infligidas por el poder contra el pueblo, salvajadas incalificables en nombre del mantenimiento del orden. Esto que somos, esta bulliciosa y desaliñada escena urbana que poblamos, esto que finalmente conseguimos construir es el palimpsesto vejado por las injurias que algunos prefieren olvidar, pero que, sin embargo, están allí.

El paisaje urbano prolifera en afirmaciones de todo aquello que ha conseguido prevalecer: ciertos ejercicios del poder, ciertas astucias de la vida social, ciertos ejercicios de equipar los sitios de la memoria. Pero, junto con ellos, las ausencias, las disrupciones, los olvidos consiguen asomar como cañas emergentes de quizá un único rizoma: la historia que hay que rescatar, la gesta integral de los hechos. Asoman, en silencio, los signos de interrogación en el paisaje urbano. Si los advertimos, entonces nuestro deambular por la ciudad bien pudiera consistir en una inquietante exploración arqueológica del tiempo. Y concluiríamos, acaso, que no hay mejor forma del patrimonio que el acervo tanto de las presencias como del curado esforzado de las ausencias.



2402 90 17
www.socioespectacular.com.uy

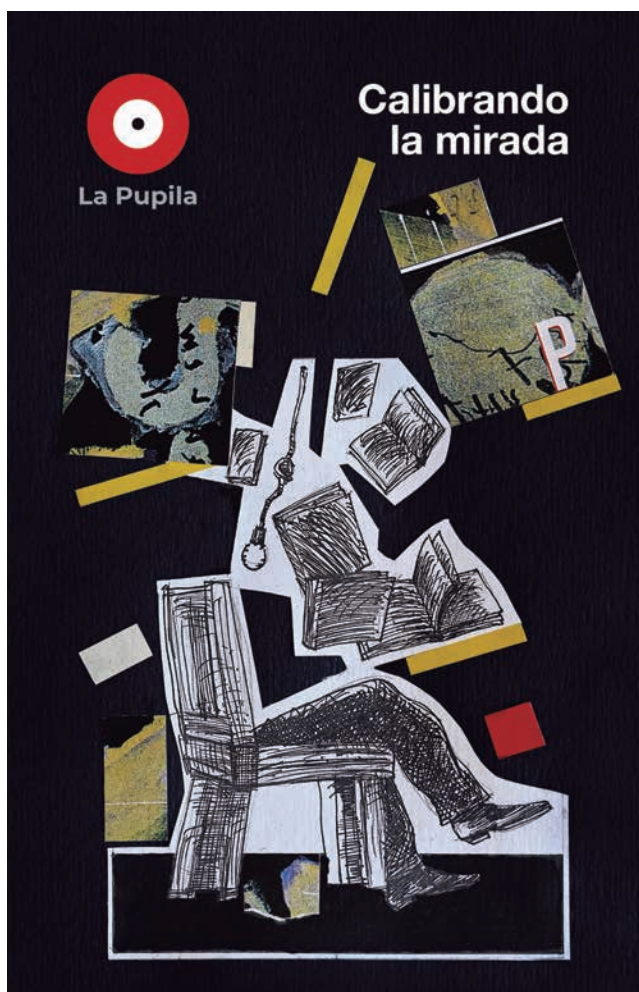


Para
empezar
a salir



Exposición permanente

Bartolomé Mitre 1368 – Montevideo – Uruguay
Tel.: (+598) 2917 0343 / Móvil: (+598) 99303718
www.alsurart.com – alsurart@gmail.com



Calibrando la mirada

Con motivo de nuestro 15.º aniversario, en este volumen presentamos tres ensayos cuyo cometido es el de seguir profundizando el camino trazado y seguir haciéndonos preguntas para ejercitar el espíritu crítico: *Persistente inexistencia* (interrogantes, rastros y apuntes en torno a una embrionaria historia de la crítica de las artes visuales en el Uruguay del xx), de Verónica Panella; *Uruguay a cincuenta años de 1973: una mirada sobre las redes de resistencia en las artes visuales*, de Federico Sequeira, y el trabajo que obtuvo el primer premio en el certamen convocado por la dirección de la revista, *Artes visuales en Uruguay 2008-2023: aproximación y crítica*, de Luis Albornoz y Pilar González.

A la venta en:

Librería Banda Oriental del
teatro El Galpón
Librería Lautréamont
Museo Figari
Museo Gurvich

Cursos 2023

Diploma en **Gestión Cultural**

Comienzo:
abril 2023

Modalidad;
virtual sincrónica



Gestión de la **Producción** **Artística**

Comienzo:
agosto 2023

Modalidad;
virtual sincrónica