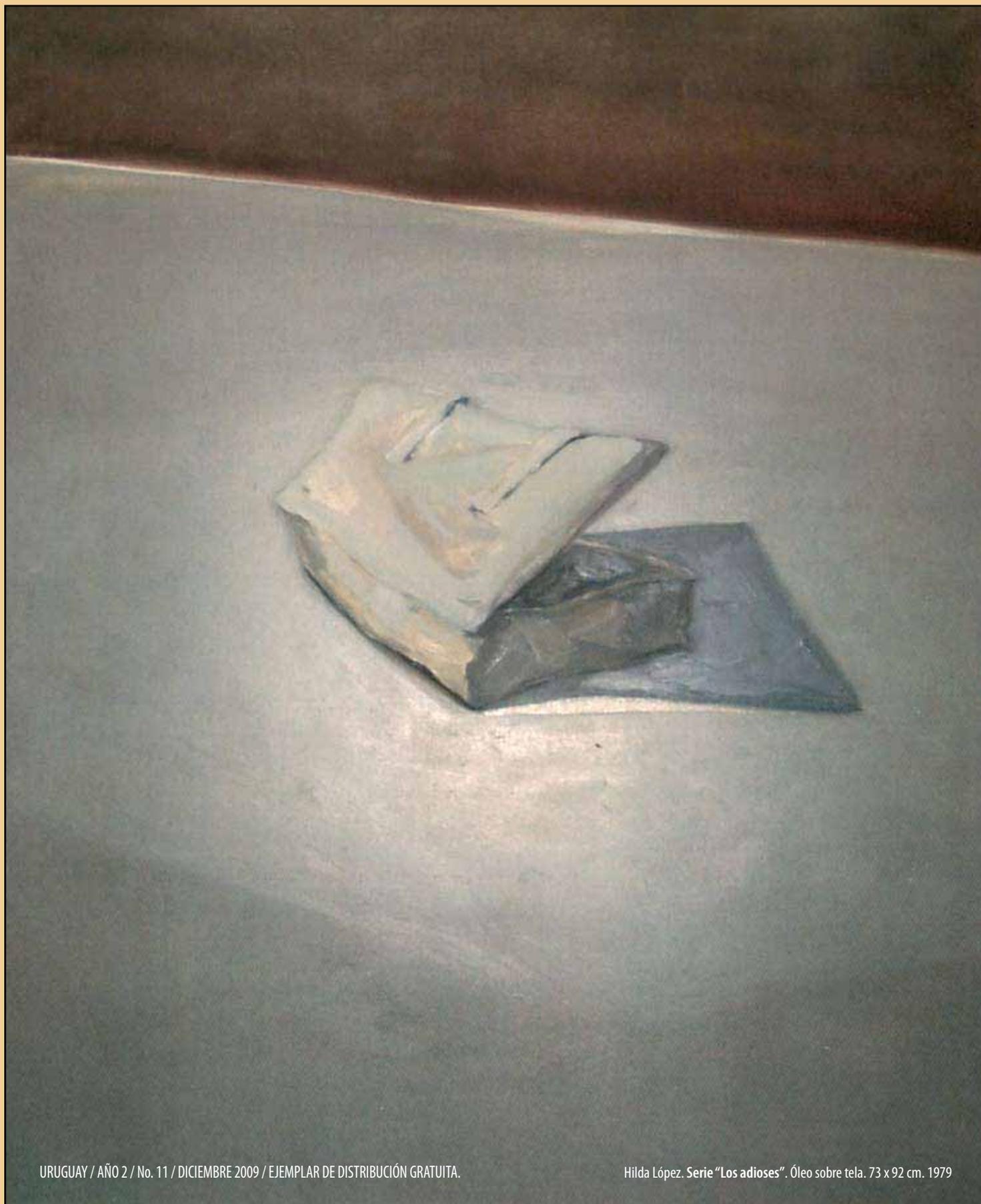
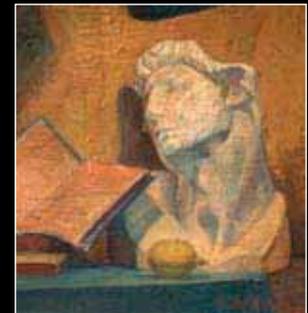


La Pupila

**HILDA LÓPEZ / EUGENIO DARNET /
PABLO ATCHUGARRY / GILBERTO BELLINI /
ARTE DIGITAL / JOEL-PETER WITKIN /
A 80 AÑOS DE "UN PERRO ANDALUZ" /
GRAFÍAS /**



- 3** Entrevista a Eugenio Darnet
- 8** Entrevista a Pablo Atchugarry
- 12** Artistas olvidados: Gilberto Bellini
- 14** Hilda López
- 20** Arte digital: guía para iniciados
- 23** A 80 años del estreno de "Un perro andaluz":
Ladridos que aún resuenan
- 26** Joel-Peter Witkin:
¿Un santo en la morgue
o un Mefisto en el paraíso?
- 30** Grafías



Uruguay / Año 2 / N° 11 / diciembre 2009
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

Staff / Colaboran en este número

Riccardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para *La Diaria* y es profesor de literatura e idioma italiano en la Società Dante Alighieri de Montevideo. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y literatura conceptual y es el fundador de la revista "assembling" *Wit-Uperium* (2005-2007).

Daniel Elissalde (Uruguay, 1964) Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República. Cursó en forma completa el Primer Período en Escuela Nacional de Bellas Artes. Es colaborador de la Revista *Relaciones*. Participó de los libros *Actualidad de la Comunicación*, publicado por la Universidad de la República, y *Artículos de investigación sobre fotografía* publicado por CMDF, de la IMM.

Juan Carlos González (Montevideo, 1961). Ejerce la docencia de Diseño Gráfico y Diseño Web destacándose su actuación bajo el Programa de Fortalecimiento de la Educación Técnica UTU-BID, en la que capacitó a Docentes de Escuelas Técnicas de todo el país pertenecientes a la ANEP. Docente de Informática G2 en el Centro de Diseño Industrial. Mención de Honor en el 5to. Salón de Arte Digital 2006 de Maracaibo (Venezuela) y Mención de Honor en el II Concurso uruguayo de Ex Libris "130 años de Quiroga", Minas.

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

Gerardo Mantero (Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Editó "Guía de Información de la Ciudad de Montevideo" y "Mapa cultural de Montevideo" junto a Mingo Ferreira. Participó como ilustrador y periodista en varias publicaciones nacionales. En la actualidad es co-director y editor de la revista "Socio Espectacular".

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica y alumna de Oscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 es seleccionada con medalla de plata en la "4ª Edición del 'Shankar's Children's Art Number'" en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria.

Diego Recoba (Montevideo, 1981). Estudiante de Letras. Ha realizado trabajos críticos sobre literatura uruguaya. Uno de ellos sobre el poeta Raúl Zaffaroni fue publicado en un trabajo por Pablo Rocca (2005). Colaborador en la sección cultura de *La Diaria*.

Redactor responsable: Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy
Directores: Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.
Diseño gráfico: Rodrigo López.

Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en *La Pupila* recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

La Pupila tiene un tiraje de 2000 ejemplares que se distribuyen gratuitamente en las siguientes instituciones culturales:

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, SALA DE EXPOSICIONES DEL MTOP, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUSEO ZORRILLA, SUBTE MUNICIPAL, CENTRO PLATAFORMA DEL MEC, LIBERTAD LIBROS, DODECÁ, CLAEH, TEATRO SOLÍS, ESCUELA PEDRO FIGARI, O.R.T. Y UNIVERSIDAD CATÓLICA.



Eugenio "Gégene" Darnet: los trazos de un mundo

Eugenio Darnet (Montevideo, 1929) estudió dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. "Gégene" para sus amigos franceses, prosiguió su trayectoria con los maestros en París, y a París volvió exiliado en 1979. Estudió en la Escuela del Louvre, asistió al taller de André Lothe y Fernand Léger. Expuso desde 1950 en Salones Nacionales y en la III Bial de Jóvenes. En 1970, 1971 y 1972, participa en el Premio Miró de Barcelona, y en la Bial de Cali. En 1976 se exilia en Buenos Aires y en 1979 se radica en París. Participa en la Bial de la Habana, en 1984. En París expone en varias galerías e instituciones. Ilustra libros para las Editoriales Bruguera y Lumen de Barcelona, Gallimard de París y para la UNESCO. En 2005 regresa al Uruguay, expone en muestras colectivas y se incorpora a la militancia gremial. Parafraseando a su amigo Julio Le Parc, la prédica de Darnet, como sus obras, siempre se cobija detrás de una genuina quimera.

| Gerardo **Mantero**, Oscar **Larroca**

Como principio quieren las cosas, comencemos por abordar tus primeros pasos dentro de las artes visuales.

Yo tengo el honor de haber sido rechazado de la Escuela de Bellas Artes, aunque a los dos meses me llamaron de vuelta para que regresara; se ve que les sobraba algún espacio. Volví. El primer maestro fue Ricardo Aguerre. Era un buen maestro pero no quedaba mal con nadie. Venía y te decía: "Qué bien esta esto... borra todo y empezá de nuevo". Después tuve a Felipe Seade, a Miguel Ángel Pareja y Adolfo Pastor. También estudié con el arquitecto Orestes Acquarone. Su padre era un magnífico dibujante que ilustraba para revistas de Buenos Aires y Montevideo. En ese curso aprendí el oficio y la técnica de la tinta, la transformación de las formas en signos gráficos. Para el contenido de mis obras, la visión fue a partir de enfrentarme con el arte románico europeo; francés y español. En la navidad de 1949 estábamos todos en París: Pastor, Felipe Novoa, Leonilda González... Con mi mujer hicimos un recorrido por todo el

arte románico en todos los medios de transporte que se te ocurran... A Lascaux, por ejemplo llegamos en taxi. No había otra forma...

En algún momento habrá que escribir la importancia del taxi francés en el arte y en la guerra (risas).

Allí estuve hasta el año '50 en Europa. Luego, en Montevideo, me integré al taller de grabado durante un tiempo (en la Escuela de Bellas Artes), hasta que llegó Luis Camnitzer y rompe todo. Se hizo una reunión; Camnitzer recién llegado de Estados Unidos dictó una cátedra, luego vino Jorge Errandonea. Renunció Pastor y todo sufrió un proceso.

¿En que consistió ese cambio?

Algunas cosas fueron para bien y para bien siguen estando; pero fue sorpresiva la forma en que se tomó el poder de la Escuela. Prácticamente un desplazamiento violento de todo un sector de docentes y sus plataformas teóricas. Además, las ideas de Camnitzer... ¡qué



Sin título. técnica mixta. 20 x 27 cm. 2005.

te puedo decir! Lo de la toma de Pando, para mí, rompió todas las fronteras; pero "mal rotas".

Fernand Léger y André Lothe fueron algunos de tus maestros. Leonilda González decía que el que era más maestro y tenía menos alumnos era Lothe.

Bueno, el taller tenía a Nicolas Polliakof como ayudante y a Nadia Léger, que también pintaba, y lo único que hacía era ocuparse de gerenciamiento. Usaron un sistema que, considero, funcionaba. Lhote venía una vez por semana; hacía poner los cuadros de los alumnos alrededor y exponía su opinión sobre todos ellos.

¿Podríamos decir que sos un dibujante anterior a la eclosión del dibujazo?

Cuando volví de Europa estaba tan empachado que no hice más nada por un tiempo. Recién retomo en el año '68 en función de la guerra de Vietnam, porque yo quería decir algo que se "entendiera", justamente, sin el texto adicional. Hice toda una serie

que se llamaba "Transformación de las armas de guerra en monstruos". Ahí empieza mi perfil como dibujante, y, más tarde, se acopla el movimiento del "dibujazo".

¿Qué lugar ocupa el dibujo en la escena contemporánea actual?

El dibujo se ha transformado en un elemento gráfico más.

¿Eso lo minimiza o lo jerarquiza?

Depende del enfoque. Por un lado es muy importante porque multiplica su presencia a través del diseño; por el otro lado disminuye una técnica que para mí no debería seguir estando tan abajo en la consideración de la gente.

¿La ilustración es una forma menor de arte, o el lugar que ocupa es porque se halla subordinada a la literatura?

Depende de cómo esa ilustración se lleve a cabo. Yo hice ilustraciones para las "Metamorfosis" de Ovidio y luego ilustré "La metamorfosis" de Kafka. Trabajé para

Penthouse bajo la solicitud de la dirección de la revista. Eso pasó en Barcelona. Luis Arbondo estaba allá y me dice: "Traé aquellos dibujos, que se los quiero mostrar a mi jefe". Ese hombre trabajaba en Penthouse. Le muestro la carpeta y señala unos dibujos a tinta. Me pregunta: "¿Usted es capaz de hacerle hacer el amor a este monstruo con esta monstrea?" (risas). Eran dos dibujos totalmente distintos, uno alargado y el otro como una pelota...

La versión prehistórica de la película Monsters Inc.

... Así hice toda una serie de monstrositos haciendo el amor. Pero en ilustraciones hay mucha cosa. Hay ilustraciones de Barradas que son obras de arte en sí mismas. Eso supera a la ilustración...

O por lo pronto supera al concepto peyorativo que se tiene acerca de la ilustración...

Carlos Palleiro, para mí, sería en este momento un pasaje del verdadero dibujo a un dibujo de masas totalmente programable. Otro artista similar y formidable es Ajax Barnes.

¿Cuáles fueron las razones de tu exilio?

Yo tenía ya ocho o diez años como secretario de la UAPC y era miembro gremial de la directiva del Tribunal de Cuentas. Como delegado participé con Reinaldo Gargano (que era delegado del Poder Judicial) en la votación de la huelga general del año '73. Me echaron del Tribunal de Cuentas, por supuesto. Pero la policía ya me tenía fichado hacía tiempo. Lo que me salvó la vida fue que cuando me fueron a buscar a mi casa yo ya me había mudado hacía tiempo. Un día me llama la compañera de Vicente Martín, Mary Fontes, y me dice: "Gordo, andate, anoche reventaron la puerta de tu apartamento. Entraron con todo y te están buscando". Esa misma noche me fui a Buenos Aires. En Argentina me quedé inmobilizado pues llevé a mi padre que estaba muy enfermo (el quería acompa-



ñarme adonde yo fuera). La nacionalidad argentina la tuve precisamente porque mi padre era argentino. Mi mujer sí que estuvo clandestina durante dos años: ¡clande, clande! Luego se reitera el mismo episodio: me llaman del Partido Comunista Argentino (yo estaba trabajando en la Liga Argentina por los Derechos del Hombre) y me avisan que me tengo que ir. "De la casa en veinticuatro horas, y del país te sacamos nosotros pues sino no nos hacemos responsables de tu vida". Llegué a París en el '78, y allá tuvimos la ayuda internacional, que fue fabulosa. Estuvimos en Burdeos, en una casa con todo puesto (hasta ropa de cama), comida y un pequeño presupuesto. Eso te lo daban por un año, y luego ellos mismos se encargaban de que consiguieras empleo. Después de un trabajo como funcionario de limpieza me fui a la capital francesa y aproveché para culminar mi licenciatura en artes plásticas en la Universidad de París.

Trabajaste como director en Nanterre (una localidad cercana a París) y allí tuviste la posibilidad de estar en el otro lado del mostrador del primer mundo. "Un uruguayito en París" fue el encargado por la Mairie (municipalidad) de Saint Trouville para organizar los festejos por el bicentenario de la revolución francesa. Di clases de dibujo en esa municipalidad y luego abandoné. Me mudé a Nanterre y me dan una entrevista con el encargado de cultura. Finalmente, me asignan como

encargado de artes plásticas y terminamos haciendo una galería al costado del cine de Nanterre. También me proporcionan una casa amplia donde recibimos a estudiantes de arquitectura de varias generaciones. Un día me llama el Cónsul de la Embajada de Uruguay; me dice que tiene un grupo de gente y que no sabe dónde meterlos. Le pregunto cuántos son y me contesta: "Como veinte y pico". -"¿Por cuánto tiempo?" -"No sé... es una murga." -"Deciles que vengan." Era la Falta y Resto. Conseguí que los recibiera la Mairie de Nanterre y ellos finalmente les facilitaron el alojamiento.

En esa galería expusieron también algunos uruguayos.

Sí, me permitió dar lugar de exhibición a muchos latinoamericanos que había boyando por ahí. Estuvo Naúl Ojeda, Julio Le Parc, su señora, y tantos otros, hasta que un día me laman de la dirección y me dicen: "Darnet... poné algún francés" (risas). También hice muestras para niños, colocando los cuadros a su altura y ofreciendo un vernissage para su edad. Luego llegó el momento en que me podía jubilar y la intendenta de Nanterre me hizo una exposición retrospectiva de despedida.

¿Qué impresión te produjo el arte uruguayo cuando regresaste al país?

Un poco de desconcierto. Lo que pasa que en Francia no existía una sectorización tan fuerte como la vi acá. Nadie piensa que

porque se hace el arte conceptual hay que dejar el arte de toda la vida. Siento lo que da el arte cuando veo una cosa hecha con cuatro fierros, ¡pero maravillosamente bien hecha! Lo sé reconocer, pero cuando veo tirado cualquier objeto que tiene que apoyarse en cualquier discurso... De todos modos quedé bastante aislado -auto aislado- por bastante tiempo... Hay una polémica en sordina que toca el tema de la contemporaneidad y los únicos que se animaron a sacarla a flote fueron Gabriel Peluffo y Juan Fló. Para mí se van produciendo descascaramientos del sistema, además de lo cual se van introduciendo nuevos elementos intermedios. Fijate vos, en el caso del Salón Nacional, lo que pasó. Primero, la Comisión Nacional de Bellas Artes la borran. Entonces, subsistió el Salón Nacional... pero también lo borran. Pasa el Museo Nacional de Artes Visuales a transformarse en un lugar donde también se hacen exposiciones, y no corresponde.

¿Un museo no debería hacer muestras temporarias?

No por encima de su acervo, opacando la exhibición del acervo. Para mí, eso se corresponde con todo un tema ideológico. Al desaparecer el Salón Nacional de Bellas Artes desaparece un ámbito en el cual se ponían de manifiesto distintas posiciones... Yo soy viejo, tengo 80 años y soy de los que menosprecia la crítica contemporánea. Hay críticos que se juegan sólo por

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videointervistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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

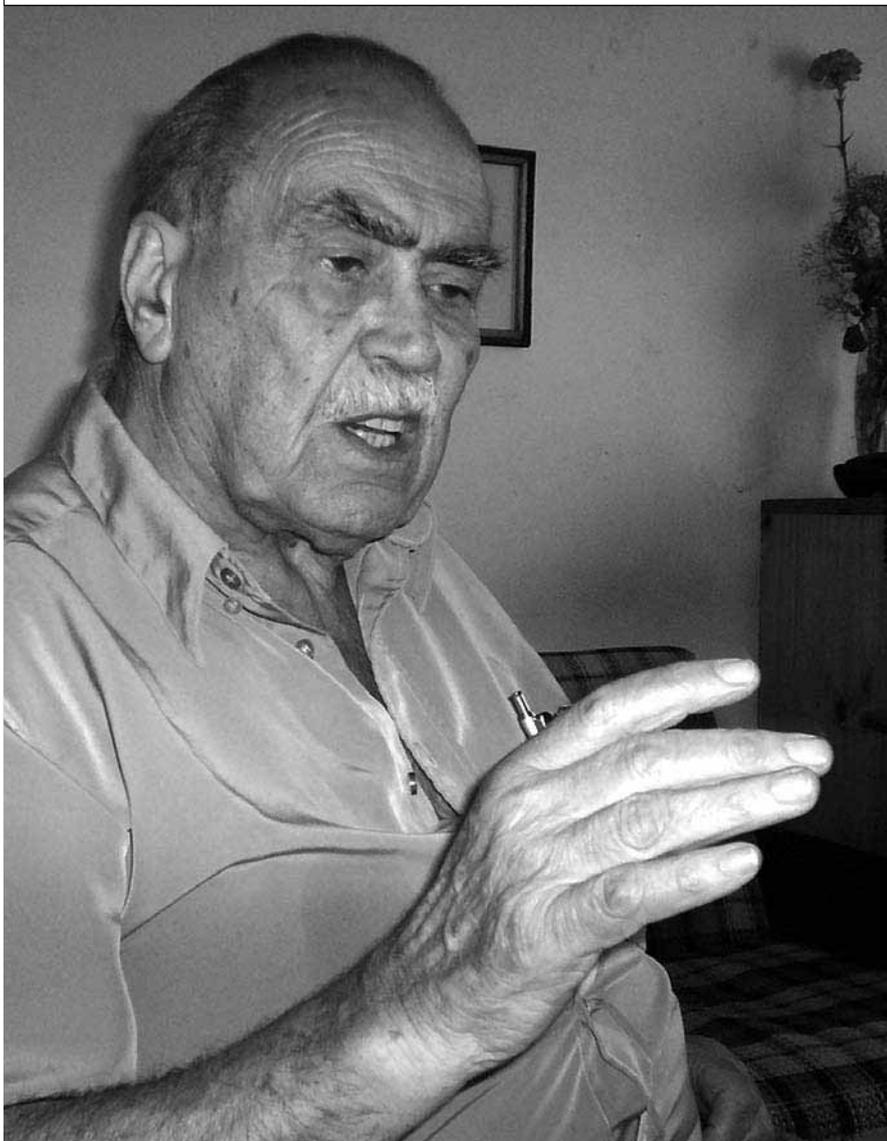
25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Triago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

patrocinado por **Fundación Itaú**



Una cosa es la división historicista (modernidad-contemporaneidad) y otra cosa es el lenguaje y el formato que se adaptaría mejor a los nuevos tiempos que corren. También es cierto que la pintura puede ser contemporánea porque esta hablando desde su propio momento histórico.

Yo lo entiendo de acuerdo a sus significados más simples y no de acuerdo a lo que los señores curadores digan. Ha habido mil contemporaneidades.

La validez más ostensible de cierto arte contemporáneo es que interpreta el vacío del mundo en que vivimos. No hay más discursos...

Yo no le niego validez, siempre que sea bueno. Hay otras cosas que se validan y... yo no entiendo más nada. Ahora decime, ¿desde cuándo el arte necesitó tener un texto explicativo?

El artista español Perejaume justamente habla de eso. La obra se explica a sí misma.

¿Cuándo fue necesario poner un texto explicativo a una escultura diciendo: "miren que estas relaciones antropomórficas están construidas así por tal o cual razón"? Aún lo más abstracto no necesitó nunca una retórica de apoyo...

Todo eso tiene que ver con los nuevos parámetros de la interpretación.

Mirá, no me jodas con las palabras difíciles.

Pero el arte conceptual que necesita explicarse, es eso: es la mutación, el trasiego de valor de la manufactura hacia la idea.

Mi problema no es que existan nuevos lenguajes o que le guste a un crítico de arte un calzón colgado con pelotas, lo que yo quiero es que el señor ese respete a los que hacen otra cosa. A los que han trabajado toda su vida detrás de sus convicciones. Por otra parte, esto se ha transformado en una política de Estado porque (algunos funcio-

una cosa y dejan todo lo demás fuera... Críticos que tenían especial afecto por las cuestiones del arte. Yo me pregunto si algunos de ellos habrán descolgado todos los cuadros que tienen en su casa. Cada vez que la pintura tiene una cotización internacional, ésta no tiene ningún problema: a ésa la revalorizan enseguida. El resto está muerto; no existe. En todo caso, si se ha muerto, la mataron millones de veces desde los comienzos mismos de la historia... porque además, me hablan de

contemporaneidad y ¿cuántas contemporaneidades ha habido? "Todo" el tiempo es contemporáneo. Lo que es hoy contemporáneo mañana deja de serlo. Y te digo que esta es una pelea que tuve con el "peludo" Espínola Gómez durante años, porque él era el hombre de la contemporaneidad y yo le decía: "Pero Espínola, pasado mañana, esto que acabás de decir ahora... ¿será contemporáneo?". No, ya no es. Si es que vamos a "inteligenciar" las cosas desde la lengua castellana...

COMUNICACIÓN



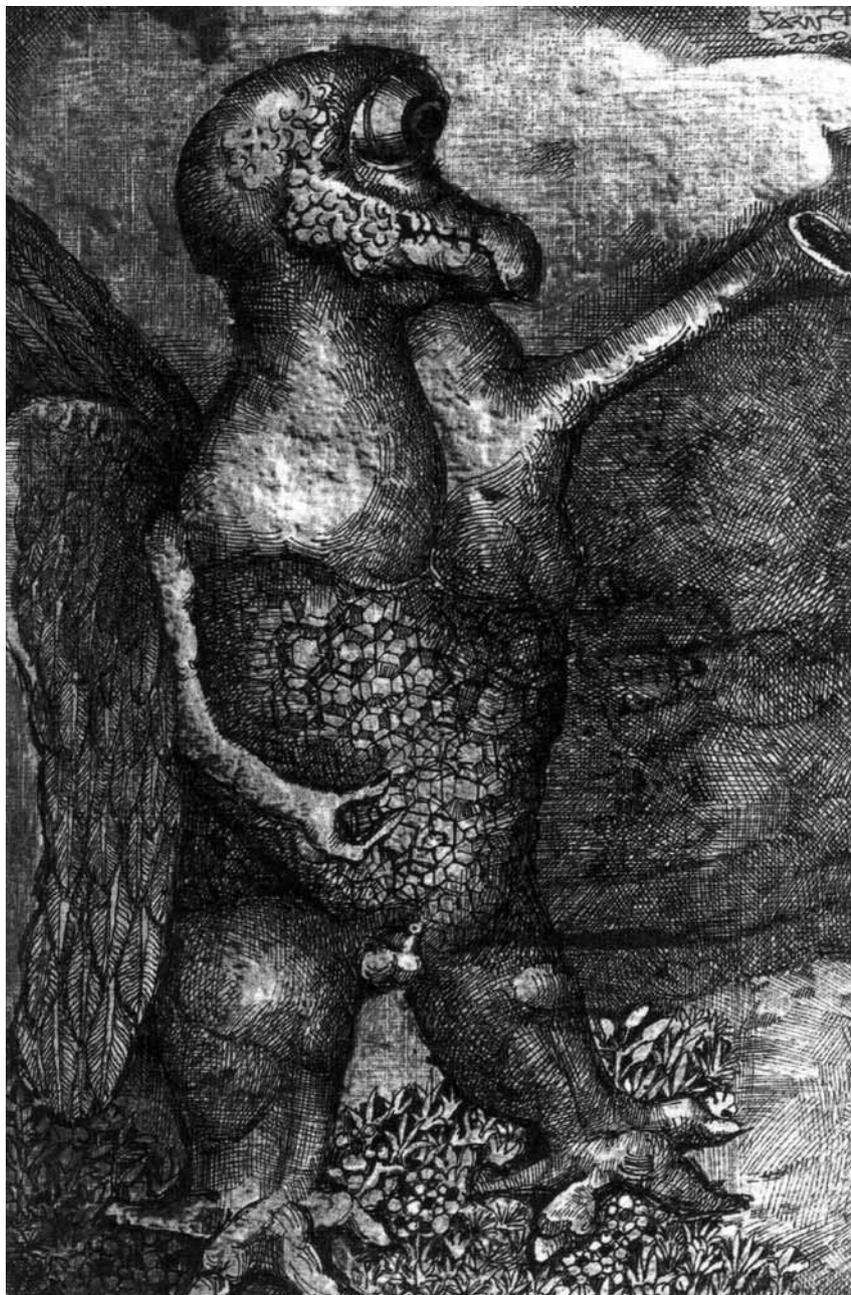
Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.

Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 1890* - www.tiempost.com.uy



tiempost

postal / logística / distribución



Sin título. técnica mixta. 13,5 x 20, 5 cm. 2000.

Darnet: los trazos de un mundo.

"Siempre he sido admirador de los mecanismos que conducen de una pequeña observación, de una idea vaga, de una imagen imprecisa, a la obra terminada. Me admiro delante del fruto de un trabajo largo y paciente. Admiro, en fin, a los que no buscan lo espectacular y arriban, a pesar de medios restringidos, a crear una obra sorprendente.

Es el caso de Eugenio Darnet. Cuando yo lo miro trabajar, trato de comprender cómo la línea conductora que nace del fondo de sí mismo, surge de la punta de su Rotring. No termino de sorprenderme de las idas y venidas de su mano al papel y del trazo a su mano. ¿Dónde se cristalizan las imágenes? Su imaginario, no lo pienso fijo. Viéndolo dibujar, observo su ojo, su mano, su soporte, e imagino danzando, a su alrededor, una multitud de seres extraños, de paisajes, de formas que se componen y se descomponen. Todos esos elementos en gestación flotando a su alrededor, esperan ser capturados por un pequeño conjunto de trazos para cobrar vida en el dibujo; materializan, entonces, un mundo visual develando un universo más vasto todavía construido por la imaginación de cada espectador...

Su imaginario exacerbado, denso, prolijo, se nutre de quimeras pero también del mundo real, con sus injusticias, sus arbitrariedades, sus horrores... Atravesando la saturación de trazos penetramos en este universo maravilloso, donde se unen la poética, la crítica satírica, la inocencia, la solidaridad, lo grandioso, la miniatura, las fallas de la humanidad, las pesadillas, los ensueños, la jungla, el espíritu; y sobre todo, el dominio de su arte. También por la luz íntima de los dibujos de Darnet, nos elevamos hacia el milagro del imaginario inventivo".

Julio Le Parc, en ocasión de la retrospectiva de E. Darnet en el año 2001 en la galería de exposiciones de la municipalidad de Nanterre (París).

narios) han copado posiciones en todo el gobierno. Entonces qué pasa: se transforma en un arte único. Ojo, estamos bastante cerca de una dictadura con eso. De una manera u otra quienes no se avengan a ese concepto serán desvalorizados. Eso me hace acordar mucho a mi "amigo" Stalin.

Sí, pero con intencionalidades contrapuestas, no en fusión de una ideología totalitaria sino en función de los intereses del capitalismo.

Sí, es ésa la metodología, en definitiva.

Manuel Espínola Gómez y Guillermo Fernández (por nombrar solamente a es-

tas dos figuras) fueron, en algún modo, referentes ineludibles para más de una generación de plásticos uruguayos.

¿Creés que todavía hay quienes puedan continuar con su prédica, o estamos cada vez más "mirando desde el balcón"?

Yo soy medio bruto para responder eso. Yo creo que los maestros sirven para un momento determinado y luego se acabaron. Los grandes pintores que salieron del Taller de Torres García, por ejemplo. Muchos de ellos no tienen nada que ver con Torres. El magisterio permanece pero no todos se manejan con los parámetros que les dio su maestro. A mí me gustan los que no repiten la receta: Gurvich, Fonseca. ■

Pablo Atchugarry:

La tensión entre el clasicismo y la contemporaneidad

Los desafíos que plantea la escultura son múltiples. Si a ello le sumamos la elección del mármol como material, la labor adquiere la magnificencia que caracteriza la obra de Pablo Atchugarry. Dimensión que se traslada a su museo-taller en Maldonado, transformado en un espacio de exposición y creación, de visita obligada. Estas dos facetas son la resultante de una trayectoria que se cimentó en una búsqueda empecinada por encontrar su propia voz al amparo de la influencia del gran escultor del renacimiento, Miguel Angel Buonarroti.

| Gerardo **Mantero**

¿Tu vinculación con las artes visuales proviene de la relación de tu padre con el taller Torres- García?

Mi padre asistió al Taller, conoció a Torres García, a los alumnos, estaba muy influenciado de la gran revolución que introdujo Torres al Uruguay. Yo empecé a pintar y no sabía bien qué pintaba; utilizaba soportes de papel o cartón.

¿Y cómo prosigue tu formación en las artes visuales?

Yo hice una muestra en el Subte Municipal cuando tenía dieciocho años, en el año '72. Te diría que soy un autodidacta pero muy influenciado por mi padre. Y en el '77 cruzo el pequeño charco, Buenos Aires, y luego el gran charco a Europa.

¿En Europa te instalaste en Italia desde tu llegada?

Sí. Y di toda una vuelta. Me acuerdo lo que eran los *shocks* culturales cuando iba a los museos, a las exposiciones... Pero siempre me acompañó el hacer. En ese momento pintaba y estaba a veces sin taller, ni nada. Cuento siempre una experiencia en París; estaba buscando un taller para poder pintar y después de dar vueltas fui al taller de un colombiano, un escultor, y le pido si me puedo quedar a pintar. Me dijo que sí, pero a su vez él subalquilaba ese agujero -que no era más que un agujero- a otro escultor, nicaragüense. Y el nicaragüense me negó la posibilidad. Yo me encontraba

Mármol gris Bardiglio. 208 x 34 x 30 cm. 2006



en noviembre -con un frío muy importante- trabajando ahí en el pretil de la ventana, del lado de afuera. Hasta que este colombiano se apiadó y me dijo: "¿por qué no vas a mi casa?" Esa fuerza que yo tenía, de alguna manera de aceptar esa precariedad como única alternativa de vida, sirvió para poder ir creciendo, formándome y al mismo tiempo que estuviera presente mi voz.

¿Cómo fue el proceso que desemboca en la escultura, y más precisamente en la elección del mármol como material?

La historia con el mármol, es una historia que cuento siempre. En sexto año de escuela las maestras hacían equipos para estudiar los países en Europa. Mi equipo hablaba sobre Italia. Y entonces el viejo se fue al Consulado italiano y lo que consiguió fue material sobre el Lago di Como. En esa lección hablé del mármol de Carrara y del Lago di Como. Actualmente vivo en el Lago di Como y trabajo en mármol de Carrara. Siempre me quedó la duda, si fue pura casualidad, o había un destino marcado. Lo cierto es que el mármol había quedado impreso en mi mente cuando descubrí Europa, a través de las obras de Miguel

Ángel, y me transformé en un grandísimo admirador de su obra. Fui descubriendo todas sus esculturas; las veía periódicamente. Siempre me transmitieron una modernidad y una fuerza muy grande. Claro, como todo "discípulo ideal", se hacía imperiosa la necesidad de manifestarme en el mismo material que utilizaba el maestro. Ahí viene también ese encuentro en París con ese escultor colombiano que se llamaba Francisco Rojas. Él trabajaba la piedra, pero hacía sus cosas más importantes en Mármol de Carrara. Entonces todo iba conduciendo, sin darme cuenta, hacia el mármol... Hasta que en definitiva encontré una persona que era un cura de un pueblito de Italia... que también se dio fortuitamente por este azar de los encuentros de la vida.

Le conté de mi idea de hacer una obra en mármol y él me dijo: "bueno, *hacéla para mí*". Ahí empezó la historia de qué mármol, dónde hacerla, cómo hacerla y entonces conocí a Ferruccio Musitelli, y a "Chispa", su señora.

Ferruccio Musitelli, una institución tanto en la fotografía como en el cine nacional.

Ferruccio estaba en Brescia en ese momento, en el '78. Yo ya lo conocía de Uruguay.



Mármol de Carrara. 65 x 17 x 16 cm. 2007

Lo frecuente allá en Italia y entonces él fue quien me dice. "*Te tenés que ir a Carrara*". Y ahí me fui en tren, sin conocer a nadie. En Carrara pregunto y el taller más antiguo es el Taller de Nicoli. Y bueno, sin saber nada, ahí empecé con la primera obra en mármol. También conocí una escultora americana



© Archivo Atchugarry



Fundación Pablo Atchugarry.
Punta del Este. Maldonado, Uruguay.

que trabajaba allí que me preguntó: "¿Tú qué querés hacer, realizar la escultura o aprender a hacer escultura?" Yo le dije "Las dos cosas." Ese encargo que yo tenía fue el objetivo que después me permitió aprender algo para sostenerme económicamente. Ella debió haber pensado: "Este es muy petulante". Después me dijo: "De la gente que veo pasar por acá (que se ven pasar miles), nunca vi a alguien que -sin saber nada- lograra hacer un producto... Eso es bastante difícil".

Supongo que enfrentarse a esa cantera -que es como una gran escultura en sí misma- es un desafío. Y con la elección del primer bloque ya estamos entrando en el terreno artístico.

Bueno, ese mundo yo lo frecuenté para hacer una "Piedad", para este amigo cura que me la encargó (consiguió un mecenas, un industrial). Y ahí marché otra vez para Carrara, esta vez no para el taller de escultura sino directamente para la cantera, pensando que uno iba a la cantera, pide un

mármol con las dimensiones que necesita y se las trae. Y no es así, ahí aprendí lo que era la diversidad de los mármoles de Carrara. No hay un solo tipo de mármol: hay una infinidad de mármoles. Ahí aprendí a conocer el estatuario que usaba Miguel Ángel, el más luminoso de los mármoles de Carrara de los transparentes que con el tiempo toma un poco de colorcito amarillo. Y entonces me decían: "Bueno, pero podés tomar el mármol común, trabajarlo y después lo bañás con té". Y ahí empecé a hacer la vida de los cavadores, la gente que trabaja en la cantera. Vivía con ellos... y comía un tocino que se hace en el lugar: cuando llevaban cerdos a las canteras los cocinaban en el mármol, al sol, y eso se transformaba en un plato típico. Esa gente empezó a ver que yo tenía interés; entonces me iban contando sus secretos y, sus experiencias en la extracción del mármol.

Deben ser personajes muy particulares. Increíbles, de una generación, de un estilo muy duro...

Además, relacionados lateralmente con el arte.

Ellos ven esa presencia de los escultores pero lo de ellos es mucho más grande. Ellos son las hormigas que están desprendiendo las hojas del gran árbol. El escultor es el que va a agarrar la hoja que ellos cortaron, es otra hormiga que va a trabajar una partecita de eso que ellos han recogido.

¿Sienten orgullo por la trascendencia que tiene ese lugar?

Sienten orgullo, pero sienten también la dureza que los ha "condenado". Porque es un oficio peligroso; se corre el peligro de derrumbe permanentemente. Eso me llevó a decir, cuando obtuve el premio Miguel Ángel, que los cavadores, la gente de las canteras, son los primeros escultores, son los que esculpen.

¿La Cantera misma te sugiere obra?

Sí. Miguel Ángel pensaba hacer un Cristo

en la cantera. Además yo siempre sentí esa presencia de Miguel Ángel. Digo Miguel Ángel porque hay una enorme diferencia con el resto, a nivel de tiempo también, por haber dedicado su vida. Él también tenía un grupo de gente que lo ayudaba, porque ese es otro aspecto del escultor: el escultor en mármol necesita ayuda.

¿Podríamos decir que existe en tu obra un diálogo entre la tradición y la modernidad?

Sí.

Por ejemplo, lográs una cosa muy dócil con el mármol, con unos pliegues que le proporcionan una musicalidad contemporánea.

Claro, pero en definitiva en los pliegues es donde se nota que hay una relación también con la clasicidad, los vestidos griegos o romanos. Para mí ha sido un elemento que he desprendido de ese contexto descriptivo, para llevarlo a un contexto formal y estructural. Los podría dividir en planos, con un tratamiento diferente para evidenciar el claroscuro. Partimos, por ejemplo, de las obras en mármol de Carrara, de estatuario, donde el soporte es un soporte blanco por excelencia, y no solo tenemos que relacionarlas con el espacio sino también diferenciarlas; es un gran soporte para recibir la luz. Y el soporte blanco es el que va a recoger cada "esfumatura" (en italiano), cada tono del degradé de la luz. Para mí, esos pliegues que nos pueden llevar a esa clasicidad, son elementos en los cuales yo voy a poner barreras: voy a estructurar la penetración de la luz.

¿Una necesidad compositiva?

Se transforma en una necesidad compositiva. Esas profundidades, en definitiva, están limitando la entrada de la luz, estoy proyectando un plano formado por muchos planos donde cada uno de estos cortes determina la composición. Entonces, a estos dos elementos que son muy importantes yo le agregaría un tercero que es el



La cultura necesita de
PROFESIONALES
Y vos podés ser uno de ellos

PRIMERA LICENCIATURA EN
GESTIÓN CULTURAL Y ECONOMÍA CREATIVA

 **claeh**
FACULTAD de la CULTURA

Informate en: www.claeh.edu.uy

orificio, la ausencia de materia para que sea la presencia del hueco, que es lo que nos da el sentido de pertenecer al espacio. Yo me manejo con esa especie de abecedario.

Termina siendo una re-versión de lo clásico.

Claro, tomando puntos pero manejándolos con un sentido de composición diferente.

Supongo que has estudiado a los grandes escultores de la modernidad: Moore, Brancusi...

Claro. Cada descubrimiento que hacía era como un terremoto. Iba derrumbando conceptos y del derrumbe se construye. Recuerdo, por ejemplo, a Brancusi, a Noguchi. Volvamos a un paso anterior, al arte de las cícades, la modernidad de las cícades, esas pequeñas estatuillas griegas. La modernidad que a su vez ha sido influenciada por el arte africano. He estudiado mucho a Henry Moore, es un autor que me interesa muchísimo. Habla mucho de la influencia Maya, por ejemplo. Estuve en Chichén Itza, en el templo Maya en Yucatán. Allí está esa figura reclinada que dicen que también influyó mucho en su obra.

En la tradición escultórica uruguayana tenemos artistas de relevancia; Octavio Podestá, Germán Cabrera, Wifredo Díaz Valdéz, Gonzalo Fonseca... y podríamos seguir con la lista.

Sí, sí, obviamente. Digamos, en Uruguay se habla de los pintores más que de los escultores porque también eso se desprende de las dificultades de todo tipo que plantea la escultura, no solo de realización sino de exposición, el traslado... En la muestra de Fonseca -yo no la vi- había una sola escultura. Digo, es una lástima; pero yo sé lo que son los traslados de una exposición de esculturas; son traumáticos, y se necesita gente muy especializada. Costos muy grandes, y después saber trasladarlas. Acá, por ejemplo, los muchachos que me ayudan en el taller los hemos especializado en el traslado de mis propias obras hasta el grado

de una operación perfecta. Pero todo eso lleva años de experiencia. Yo me acuerdo la muestra itinerante que en realidad empezó en Bélgica, en Brujas, luego siguió por Brasil, Brasilia, Curitiba; terminó después en el Museo Nacional de Montevideo, y era trasladar decenas de obras. En algunos casos se necesitan grúas.

¿Cuáles son los objetivos de la Fundación que lleva tu nombre y la concreción de este museo-taller, aquí en Punta del Este?

El objetivo fundamental es crear un lugar de encuentro, entre creadores y público. O sea, creadores de todas las disciplinas. Un poco el sueño de mi madre, donde las artes tenían que estar todas relacionadas. A su vez, se van nutriendo entre ellas y van nutriendo al espectador en una especie de crisol en donde convergen energías diferentes y situaciones diferentes. Aquí mismo hemos hecho conciertos al aire libre, donde la gente está percibiendo no solamente sonidos sino también imágenes. Y también otra cosa importante es la relación de la obra escultórica con la naturaleza: aquí hay todo un parque de más de quince hectáreas, donde las obras se están insertando en espacios verdes... En una de las esculturas de Podestá un hornero hizo un nido...

Dialogan con la naturaleza.

Simbólicamente, es la naturaleza que está aceptando las obras del parque, donde hay artistas que han venido desde Italia o desde España para realizar su obra acá. Y por lo tanto, conjuntamente conmigo. Elegimos un poco el lugar de cada obra, en base a cada lugar, según las dimensiones, etc. Y todo eso va impregnando el lugar de una energía especial, no es un lugar muerto sino vivo, en constante efervescencia.

Hace poco instauraste un premio para alumnos del bachillerato artístico.

Si, es un premio bienal en el ámbito de la enseñanza pública, desde el primer año que hubo bachillerato artístico en el



Mármol de Carrara. 140 x 65 x 45 cm. 2006

Uruguay. Se selecciona un joven artista del bachillerato por cada departamento del país, cinco por Montevideo, y creo que son dos por Canelones -un poco por las dimensiones de población-. Estos jóvenes premiados vienen todos juntos, hacen un grupo y en el fondo están representando al Uruguay. Vinieron tres días acá, encontraron artistas y expusieron sus trabajos conjuntamente con las exposiciones que había en el momento. El trabajo de estos jóvenes estaba expuesto al lado de maestros como Podestá y tantos otros artistas que han dedicado su vida a la escultura o al arte. Eso hace que estén al mismo nivel: están exponiendo en las mismas condiciones. Es una idea que siempre tuvimos como proyecto familiar; devolverle al país lo que nos ha dado, y también darle el mensaje a los jóvenes artistas de que se puede. Es como darle al rol del arte la importancia que se merece. ■

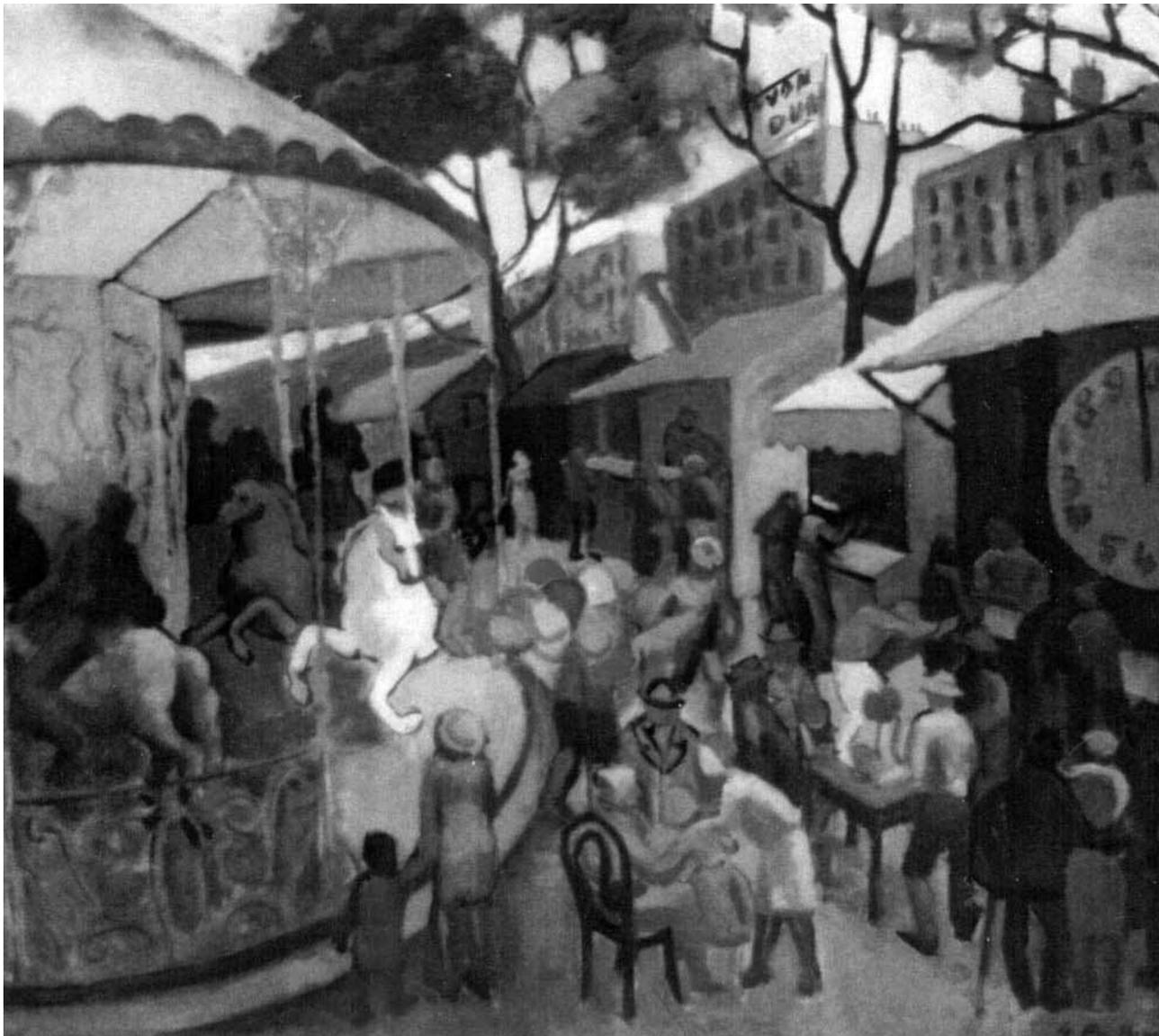


LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

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

Descuentos especiales

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



La fête de la Place Royal. Óleo s/tela. 102 x 81 cm. s/f.

Gilberto Bellini (1908 -1935): legado **joven** de un **artista joven**



Gilberto Bellini nació en Montevideo en 1908, donde concurrió al Círculo de Bellas Artes, dirigido por el pintor Domingo Bazzuro. Comenzó a pintar a los ocho años de edad y concursó desde los quince. En 1925 se trasladó a Europa en usufructo de una beca oficial de estudios. Asistió en París al taller de Henry de Warroquier, Othon Friez, André Lhote y se relacionó con Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Henry Matisse, Diego Rivera y Joaquín Torres García. Intervino en el Salón de los Independientes y en la Primera Exposición del Grupo Latinoamericano efectuada en la Galería Zak, junto con Pedro Figari, Carlos Alberto Castellanos y Torres García. Luego de su estadía en Francia, ganó en Montevideo el Primer Premio del concurso para el retrato del General Rivera. Los desnudos femeninos integran una parte destacada de su mejor obra. Algunos de esos óleos son propiedad del Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Raquel Pereda, Sonia Bandrymer, Gabriel Peluffo, A. Clérico Santos, Fernando García Esteban y José Pedro Argul fueron algunos de los críticos e historiadores que comentaron su obra.

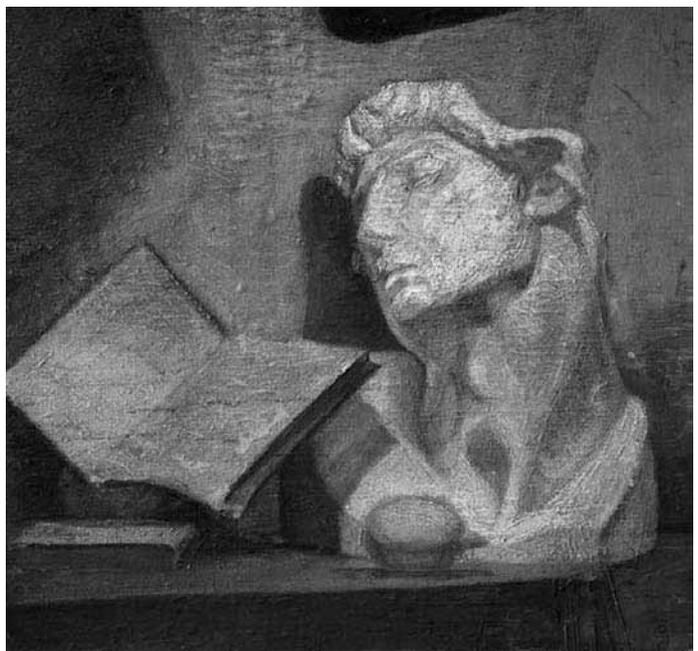
Torres García escribió, poco después de la muerte del joven Bellini (éste contaba con tan sólo 27 años de edad) el prólogo al catálogo de una retrospectiva realizada en Amigos el Arte. A continuación, el texto completo del maestro uruguayo.

No creo que el profesor Bazurro tuviese inconveniente en llamar "discípulo predilecto" al joven artista ha poco desaparecido, ya que le honró como tal. Y por esto me parece, que ese maestro, a quien tantos otros deben su formación artística, era el más indicado para decirnos algo de ese valor desaparecido, y además para fijarlo convenientemente en nuestro ambiente artístico. Yo, por el contrario, situado en opuesta tendencia de arte, tengo que vencer una gran dificultad para hacer abstracción de mis convicciones y situarme desinteresadamente ante los lienzos del amigo, y sea para admirarlo, sea para juzgarlo, sea en fin para poner en evidencia su valor en el campo del arte uruguayo. Con todo, como tuve también ocasión de darle algún consejo, respondiendo a veces a las preguntas que me hacía, puedo afirmar que a no haber sido tan excesivamente corta su vida, sin duda hubiera, al fin, evolucionado hacia más modernas tendencias de abstracción. Porque bajo la apariencia de una ingenua y afectada ligereza que prestaba a su carácter un atractivo, Bellini era un inquieto. Diríase que ocultaba esa seria inquietud bajo ese disfraz de superficialidad, como para celarla o defenderla, ya que sabía cuán arriesgado es en nuestro ambiente el enderezar rumbo a esas extremas expresiones de arte, sobre todo tratándose de artistas jóvenes. Ya en París, en sus frecuentes visitas, noté con el interés que seguía los problemas que yo mismo me planteaba entonces y cómo no le asustaban. Pero quizás, por atavismo de raza, la forma le atraía, el aspecto objetivo de la realidad, y no podía substraerse a este encanto. Y entonces, debió mirar como un suicidio el negar todo eso para entregarse a la abstracción. En esto hubo un mal entendido que luego se disipó cuando, al fin, tras mucho sondear la cosa, pudo comprobar que se podía estar en la abstracción y ser al mismo tiempo pintor figurativo. De ahí, que abandonando la lección de Lhote de una pintura en planos, propendiese a una depuración de la forma y de la línea que, fatalmente le hubieran llevado, con el tiempo, a la consideración de la forma en sí misma, es decir, de valor ya concreto. Sé que Bellini adoraba además a los primitivos italianos, y éstos al fin hubieran sido los que le hubieran conducido a un arte verdaderamente clásico.

Por todo lo dicho, bien no puede fijarse su posición en la pintura de nuestra tierra, ya que creo estaba en pleno período evolutivo y que la muerte vino a cortar brutalmente. Pero puede fijarse su valor ya como artista en sí, como personalidad dotada para el arte, y en la que cabía esperar indudablemente las más bellas sorpresas. Sentía la pintura, y con esto está dicho todo. Le era fácil el dibujo, que también sentía, y en el que hubiera llegado a una gran depuración por ser en él tendencia muy personal. Su inmediata ascendencia italiana es bien manifiesta en su producción.



Mary Soba y Raimundo Bellini. Óleo s/tela. 80 x 61 cm. s/f.



Escultura y libro. Óleo sobre cartón. 54 x 57 cm. 1922.

Marcas y jalones había puesto ya, y esto lo sé muy ciertamente, para una inmediata evolución que lo hubiera situado en un plano muy diverso y mejor, pero, me apresuro a decirlo, conservando un sano equilibrio: ese punto maravilloso en el cual supo mantenerse el fuerte Mantenga. Y éste, indudablemente, hubiera quizás sido su maestro definitivo. Su poca suerte no lo quiso, y nosotros todos tenemos que lamentarlo profundamente.

Joaquín Torres García. Diciembre de 1935.



Manuel Espínola Gómez, detalle. Serie "Coral". Óleo s/tela. 80 x 110 cm. 1977

HILDA LÓPEZ

Entre el rigor y la emoción

Gerardo **Mantero**

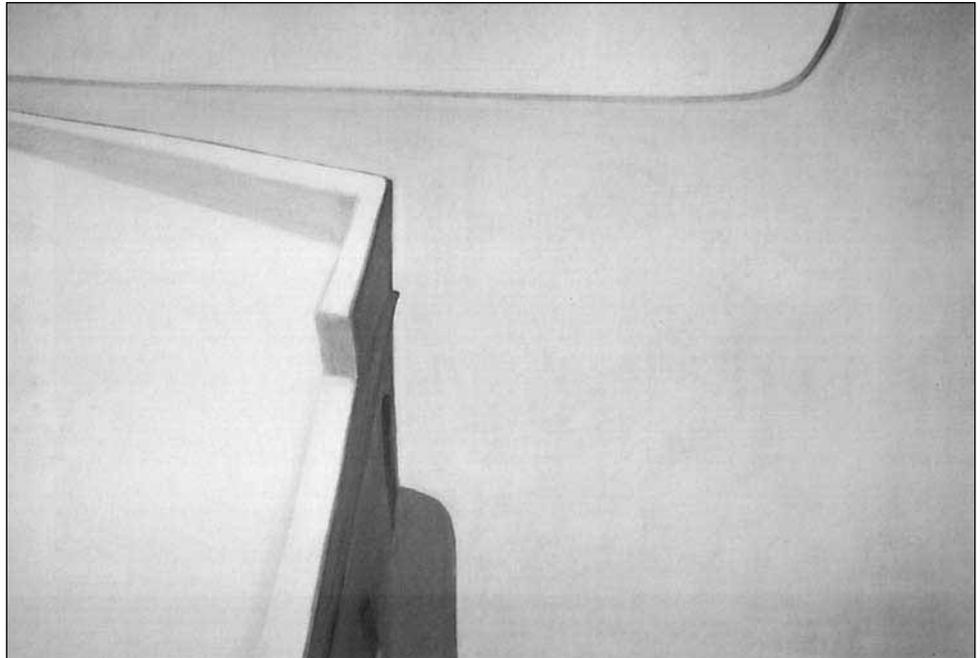
Hilda López (Montevideo, 1922-1996) poseía un lenguaje que se caracterizaba por la exigencia y el gran dominio de recursos técnicos utilizados con versatilidad en función de lo que quería expresar o denunciar. Su trayectoria se explica a partir de una simbiosis arte-tiempo; obra que es testimonio de su ser y de su contexto, de lo que fue y de la vigencia que se consolida ante su presencia, y por la reflexión de problemáticas que nos acucian en el presente.

En algunos artistas, su peripecia personal o las huellas de su tiempo se dejan ver con diáfana claridad a partir de un lenguaje donde se destaca la gestualidad que traduce el dramatismo y hasta el dolor físico producto de una vida asumida desde la integralidad; una línea de realización formal sin altibajos y la reflexión sobre el contexto social, lo que denuncia el compromiso político. Tal es el caso de Hilda López: una fiel representante de una década prolífica y fermental. Una personalidad rotunda, intransigente por momentos, al decir de Jorge Abbondanza (1): "No era fácil ser amigo de Hilda, mujer ferozmente selectiva que podía entregar a los aliados una lealtad inquebrantable y hasta un ines-

perada calidez, pero también enarbolaba un tupido desdén cuando su interlocutor no le interesaba. Todo en ella asumía contrastes en blanco y negro con los que formuló los trabajos informalistas de la etapa culminante de su trayectoria, aquellas manchas de tinta china que conmovían la superficie blanca del soporte haciéndola vibrar y que en el fondo eran idénticas a la exaltación con que la propia autora glorificaba ciertas cosas de la vida, ciertas ideas, ciertos sesgos de la realidad, ciertas trampas de la apariencia o la simulación. Por convicción y por estilo de comportamiento, Hilda era una guerrera de integridad tan insólita que a buena parte de sus congéneres les resultaba incómoda, temible y excéntrica".

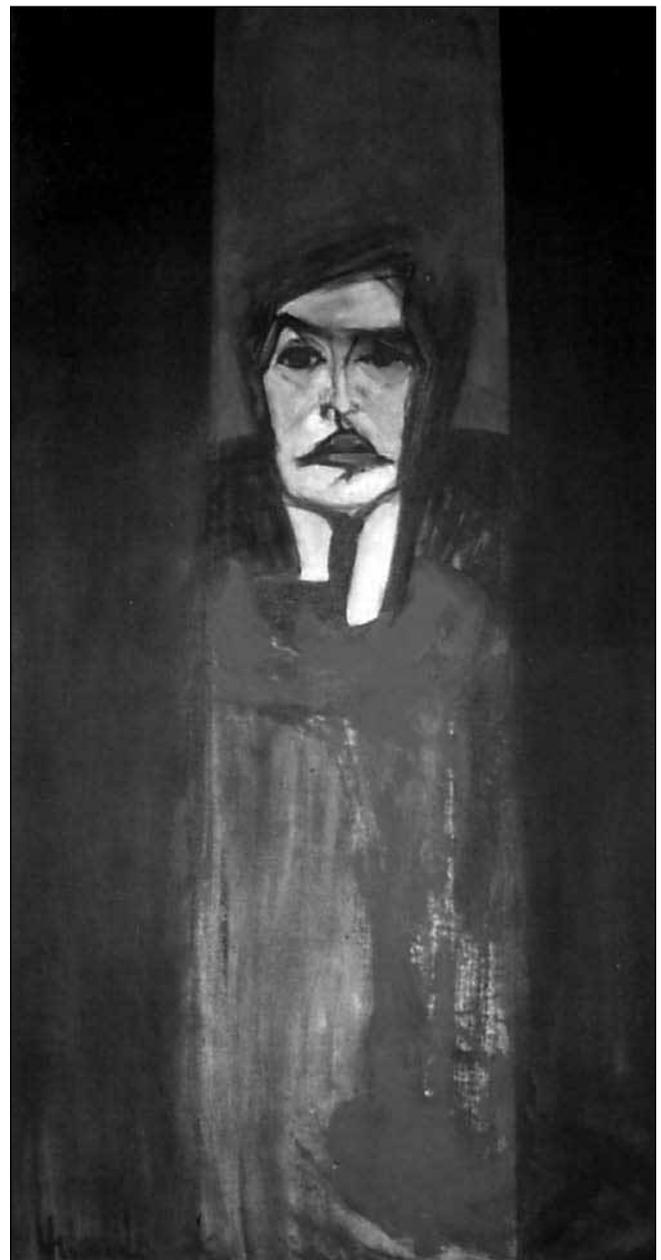
La gestualidad como un recurso extremo, un salto sin red, tuvo en la obra de Hilda López una importancia relevante. En 1962 realiza una serie utilizando como soporte telas de gran formato de gránulo visible, utilizando la brocha como herramienta y la pintura en planograf. "Comienzo a usar pintura de planograf sobre esas telas granuladas, arrastrando las formas, en un ademán real. La pintura no está puesta en lugares determinados y después corrida en un proceso gestual. Por supuesto que todo gesto está condicionado a una intención. Pero no se puede sacar. No hay vuelta atrás, todos esos cuadros son sí o sí. Te podré pasar el día caminando alrededor de la tela, hasta concretarla", explicaba la autora. Otro mo-

Fray Marcos. Serie "Los pueblos", No. 2. Óleo s/tela. 80 x 110 cm. 1981

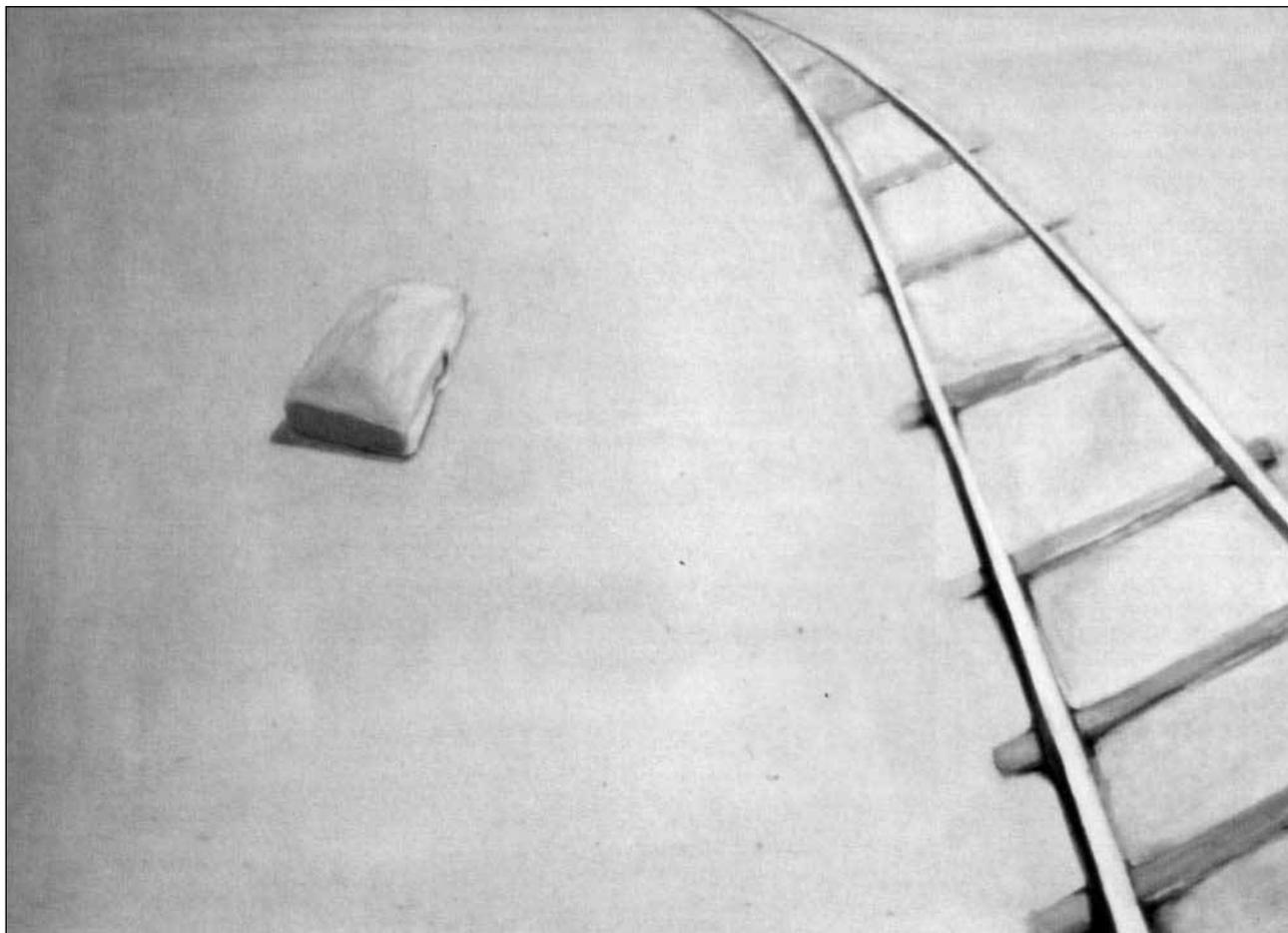


mento donde se pudo apreciar su destreza y temperamento fue en "Grafías", una muestra realizada en tinta sobre papel cromocotex, en "Amigos del Arte" en 1963. Allí utiliza indistintamente el plumín, y también emplea procedimientos menos ortodoxos como unas vainas o trozos de caña de arroz. En 1969, expone una serie que titula "Urbanismo". Esta vez utiliza tinta china sobre papel, con un gesto trabajado a espátula, y ya en esta etapa se puede visualizar otras dos constantes en su obra: el protagonismo del espacio y la preocupación constante por la centralidad del sujeto, a través de la observación de un proceso del deterioro social que ve reflejado en su ciudad. *"Es un urbanismo subjetivo... pinto al hombre completamente desamparado que está dentro o más allá de esos espacios visibles"* (2). Refiriéndose a su impronta compositiva, decía: *"esta historia de mi entendimiento con el espacio, algo que es profundamente mío. El "espacio" era lo que yo había vivido en el campo. ... Para mí siempre es el problema espacial. Los espacios desnudos, receptivos, "bloqueados" si se quiere (si no, el espacio no vive), que terminan por abrirse paso en una salida que le proporciona movimiento al estático resto"*. Los mismos cobran distintos significados, como interregnos de lo no dicho en algunos casos, o el carácter ambiguo que adquiere entre la abstracción y la figuración en "Puertos y Calles", o como espacios evocativos de la melancolía y el desarraigo en los "Adioses".

La otra muestra fue en 1978, en la sala de la Alianza Francesa, ya en plena dictadura: la serie de los "Retratos". Trabajos en óleo y en carbonilla donde retrata a amigos y colegas, dejando de manifiesto su gran oficio en el dibujo. Su autorretrato con la golilla roja, mancha cortante que define una composición pautaada por el gesto furioso y el ritmo en la definición de la figura, se expresa como uno de los ejemplos de autenticidad en el arte, simbiosis de la obra y el autor. Refiriéndose a sus autorretratos dice *"...todo debe pasar por el brazo y a veces me asusto de que esos seres hayan salido de mí misma"; en tiempos de dictadura es que sintió esa necesidad de volver*



Autorretrato No. 3 ("Los Migueles"). Serie "Coral". Óleo s/tela. 60 x 110 cm. 1977



Valija y vía. Serie "Los adioses". Óleo s/tela. 92 x 73 cm. 1979

a la figuración, y a la concreción de un obra cargada de climas que decodifican la carga de los años de plomo: "imaginar espacios con tal poder de persuasión que se convierten en climas simbólicos de las circunstancias generales al hombre de hoy".

Una década drástica y experimental

La década del sesenta acuñó una frase que la define: "se podía tocar el cielo con las manos". No pocos consideraban que era posible cambiar radicalmente los comportamientos sociales y los sistemas políticos. Hechos históricos como el "Mayo Francés", con la consigna que reclamaban los jóvenes del momento: "la imaginación al poder". La irrupción de los Beatles, un antes y un después en la música popular en el mundo, y la influencia que ejerció en nuestro continente la revolución cubana, oficiaban como un marco referencial que impulsaba la creación y la experimentación en el campo del artes.

Nuestro país no permaneció ajeno a la influencia sesentista. Se crearon movimientos fundacionales (folklore y música urbana) y momentos brillantes de un movimiento teatral de gran empuje, con una generación de artistas plásticos y escritores de gran relevancia. Paralelamente, se deterioraba el

entramado social, preámbulo del resquebrajamiento que culminaría con la dictadura cívico-militar.

En ese singular período y referido al escenario de las artes plásticas, Olga Larnaudie decía (3): "Importa ubicar el medio artístico en el cual Hilda López empieza a "exponerse", en un Uruguay que inicia su proceso de caída económica e institucional, en medio del ascenso de las luchas sociales. Va llegando por diversas vías la influencia de las vertientes definidas en el arte internacional de los años cincuenta. Incide la nueva Bienal de San Pablo, a la que concurren los artistas uruguayos a partir de 1951, para encontrar allí nuevas tendencias y ejemplos significativos del arte de la primera mitad del siglo. Jorge Romero Brest viaja para formar, en sus clases abiertas de la Facultad de Humanidades, a una nueva generación de críticos- Nelson Di Maggio, Celina Roleri, María Luisa Torrens. Liderará unos años después el Instituto Di Tella de Buenos Aires, una referencia del proceso de las vanguardias, por las exposiciones que trae y la atención al nuevo arte. Llegan a Montevideo diversas muestras: Vasarely en 1958, Burri en 1960, Tapies por un lado y artistas representativos de la nueva pintura española, en 1961. También las obras de la colección Di Tella, como ejemplos de

"arte otro" se muestran en el Centro de Artes y Letras. Esta institución dependiente del diario El País, fundada en 1959 por María Luisa Torrens, y el Instituto General Electric dirigido por Ángel Kalenberg a partir de 1963, son los ejemplos más notorios de una etapa de apuesta empresarial a los temas del arte, que se dan con más fuerza a nivel regional. Son además junto a la Feria de Libros y Grabados desde fines del 60, espacios de una institucionalidad alternativa para el nuevo arte". El ámbito de las artes visuales también se caracterizaba por la combustión de esta época: la intensa lucha entre tendencias "abstractas y figurativas", o los enfrentamientos producidos por los criterios manejados en los concursos oficiales, como la recordada ocupación - por parte de los artistas plásticos- del Subte Municipal; movilización liderada por Manuel Espinola Gómez, y que tiene a Hilda como una de las protagonistas. Al respecto, Larnaudie se extendía (4): "Este episodio tuvo como origen la integración del jurado Municipal, y se abrió una discusión a numerosos temas- Cultura sana y contemporánea, Salón Ideal, Salón Rebelde, Nada de salones- dando lugar a la integración de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos. La Escuela Nacional de Bellas Artes aprueba el Plan de Estudios en

El problema principal es la extrema pobreza.
Óleo s/tela. 80 x 110 cm. 1988.



práctica en el 61, que opta por la enseñanza activa destinada a desarrollar las posibilidades sensibles, postergando en los hechos, por esa vía, la formación técnica. En el '67 se renuevan las bases del Salón Nacional, que al dar premios equivalentes en todas las técnicas, reconoce las jerarquías de los manejos artesanales y la fotografía, y la validez autónoma del dibujo y del grabado. La exhibición se acompaña ese año con una Muestra de Rechazados frente al Teatro Solís. La nueva Comisión, presidida por Julio María Sanguinetti, anuncia una serie de reformas. Reclama al Ministerio de Obras Públicas la aplicación de la ley del 5%. Promete la coordinación del conjunto de actividades artísticas estatales, la creación del Museo de Arte Contemporáneo y de una Comisión de envío a muestras internacionales. Un sector significativo de artistas, convocados por la UAPC, boicotea las convocatorias oficiales a partir de 1968".

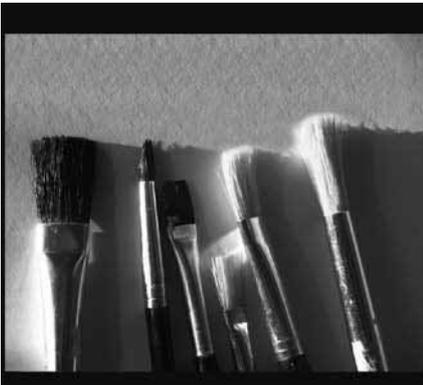
Se dice que la década del sesenta fue el último período de innovación y remoción de los criterios en un arte de real envergadura, y lo que sigue es solo repetición. Lo que no

es discutible es que Hilda López integró una generación donde coexistieron grandes figuras: Ventayol, Barcala, Espínola Gómez, Ramos, Solarí, Spósito, Costigliolo, M. Freire, Amalia Nieto, por nombrar sólo algunos. La lista que es más extensa. Las irrupción del "Dibujazo", término acuñado por María Luisa Torrens, reunió un conjunto de excelentes dibujantes autodidactas (Casares, Fornasari, Alíes, Restuccia, Ferreira, Romero, Satut, Pallerio) que aportaban, en su mayoría, una visión crítica y politizada del arte. Es en ese contexto que, desde su primera muestra realizada a los 37 años, Hilda López asombra por la contundencia de una obra que dista de los balbuceos de los recién iniciados. Ya instalada en la dictadura, realiza una serie de muestras que ofician como denuncia de lo que se estaba viviendo, y dejan constancia del dominio técnico y compositivo que son utilizados en función de lo que quiere expresar. Tanto en la serie "Los Adioses" (1978), como en "Pueblos" (1981), la furiosa gestualidad informalista muta por la sutileza y la sugerencia de la línea (frontera entre la abstracción y la figu-

ración) y la utilización del color asordinado bordeando el monocromatismo en algunas de sus obras, para aludir a la opresión, la cárcel, el exilio, y al aislamiento a que estaba sometida la población

Raúl Zaffaroni describía así este período de su obra (5): "Los pueblos sin gente no son más que el reflejo de la realidad subjetiva que la absorbe... expresa un sentimiento personal y al mismo tiempo denuncia un drama de la comunidad en que vive... puede decirse aquí, sustantiva la objetivación porque, cuando pinta pueblos solitarios, no es que pinte pueblos... sino que pinta lo solitario. Atiende antes que nada, a un sentimiento del silencio y lo solo... Hilda siempre fue al mensaje muy directamente. No es que niegue la artisticidad, sino que, al reducirla a la mínima expresión la supera".

La compenetración y el compromiso de estas problemáticas que le preocupan la llevan a militar y llega a concebir investigaciones de campo, como cuando viaja por diversos departamentos, concentrándose mayormente en Bella Unión, donde hace un relevamiento de los trabajos y la voz



BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

INFANTOZZI

FABRICANTES ASESORES



MATERIALES

DE EXPRESIÓN PLÁSTICA

Bien HECHO EN URUGUAY

FABRICAMOS LA MEJOR Y MÁS COMPLETA LÍNEA DE MATERIALES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA, ARTÍSTICA Y ARTESANAL

Nueva dirección: Uruguay 1653

Tel/fax: 408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com





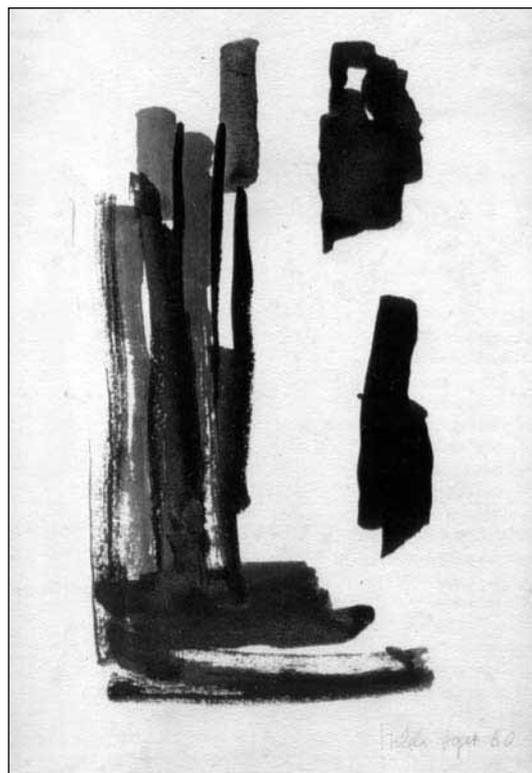
Sin título. tinta sobre papel cromotex. 100 x 70 cm. 1963

(Guillermo Fernández, Nelson Ramos, Dumas Oroño, Hugo Longa), fue determinante para preservar la continuidad de un proceso cultural, jaqueado como nunca en la historia de nuestro país. Conoció en la intimidad de su taller -en la relación que se produce entre el maestro y el alumno, mezcla de admiración y afecto- los rasgos de una personalidad compleja, radical en su postura ante la vida y el arte. Que en el caso de Hilda se transformaba en algo indivisible, reflejado en su obra. Hilda López fue testimonio vivo de una época que fluctuó entre la utopía y la tragedia; fue la reflexión que toma partido sin medir consecuencias; fue el gesto doloroso, como la mancha que irrumpe y a hace eclosión en el espacio connotado. 

- 1- Libro-catálogo con "Nuestra Gente. Homenaje a Hilda López", editado en octubre del 2001, en ocasión de realizarse una muestra de su obra en el "Molino de Pérez", y que contó con la curaduría de la Arq. Olga Larnaudie, y textos de Jorge Abbondanza y Olga Larnaudie.
- 2- Libro-catálogo "Nuestra Gente. Homenaje a Hilda López".
- 3- Libro-catálogo "Nuestra Gente. Homenaje a Hilda López".
- 4- Libro-catálogo "Nuestra Gente. Homenaje a Hilda López".
- 5- Libro-catálogo "Nuestra Gente. Homenaje a Hilda López".

de la gente de campo, que se concreta en un periódico-catálogo de la muestra realizada 1983 en la Galería Latina, para luego exponerse en CALNU, en Bella Unión. En 1987 inicia el asesoramiento de la Galería de Cinemateca, donde convoca tanto a artistas consagrados como a nuevos creadores. En 1988 realiza una exposición donde se interna en la modalidad de la instalación (no muy frecuente en aquella época), con un montaje que integra a otro artista, Osvaldo Cibils, y se anticipa a denunciar la problemática que será determinante para cambiar el escenario de un país que veía sucumbir a una sociedad con altos grados de integración, para dejar paso a la fragmentación social. "El problema es la extrema pobreza" es el título de esta recordada muestra, donde el montaje planteaba alternativamente una serie de paneles enfundados en telas donde se mostraban cifras datos que ilustraban el dramático tema de la situación de niños y adolescentes en situación de pobreza. Tema que retomará en lo que fue su última muestra individual en 1991 ya afectada por su enfermedad: "Rostros, rastros-restos", retratando las consecuencia de la violencia social.

Quien escribe estas líneas, fue testigo directo de otra de las facetas que Hilda cultivó, como la docencia en su apartamento de la calle Mercedes, cumpliendo de esta manera con una labor que con otros colegas



Serie "Estudio collage y aguada". Estudio tinta. 37 x 26 cm. 1960.

Cronología (1922-1996)



1922- Nace en Montevideo el 27 de setiembre. Su familia se instala ese año en Solís de Matajojo, Lavalleja, donde su padre tiene un hotel y algunos campos.

1938- A los 16 años, comienza a frecuentar los museos. Recuerda, en una de sus anotaciones, que le atraen sobre todo los dibujos de Carlos Federico Saez.

1941/45- Ingresa a la Escuela de Artes Plásticas de la Enseñanza Industrial, "Universidad del Trabajo". Su docente es Manuel Rosé. Realiza un año de grabado con Guillermo Rodríguez.

1946- Se casa con Alberto Angenschmidt, barraquero de lanas. Nacen sus hijos, Eduardo y Virginia.

1950/57- Pasa largas temporadas en la estancia que ella bautizó "La Giraluna", en Florida.

Asiste de 1952 a 1954, al taller de Vicente Martín. En 1953 viaja con Martín y otros alumnos a la segunda Bienal de San Pablo. Asiste también a la tercera Bienal, en 1955.

1958- Comienza a trabajar con el pintor Lino Dinetto.

1959- Sus obras son aceptadas en el XXIII Salón Nacional y el XI Salón Municipal. Asiste a la Bienal de San Pablo.

1960- Realiza su primera exposición individual en la Galería Zaffaroni (ex Arte-Bella).

Obtiene el premio adquisición en el XII Salón Municipal de Montevideo por una de sus "Calles".

1961- Participa en el "Premio Arcobaleno", en Punta del Este. Hilda López y Spósito son invitados al Premio Di Tella, junto a once artistas argentinos y dos chilenos.

Concurre a la Bienal de San Pablo, y recibe el premio adquisición del XIII Salón Municipal. Su muestra "Streets and inlets of Montevideo", se presenta en Pan American Union.

Algunas de sus obras participan en exposiciones colectivas de artistas latinoamericanos que la Unión Panamericana presenta en el marco de la "Alianza para el Progreso". Se exhiben en

Chicago y en New Jersey.

1962- El Comité Uruguayo de Selección de la primera bienal de Córdoba la elige para integrar la representación de Uruguay.

Recibe el premio adquisición en el XIV Salón Municipal. Participa en la exposición "Algunos pintores abstractos uruguayos", en el Centro de Artes y Letras. Viaja con su esposo a los países escandinavos.

1963- Es invitada a la 2ª edición de pintura del Premio Blanes.

Problemas de salud la hacen pasar de la pintura de gran formato a los dibujos de tinta china. Expone en Amigos del Arte, "Grafías 63".

Inaugura junto a María Freire y Amalia Nieto, una exposición en el Círculo de Bellas Artes. Los artistas plásticos están ocupando el Subte Municipal en desacuerdo con la designación de los representantes del Municipio en el Salón. Hilda López tiene una activa participación en esa actividad que se prolonga por cuatro meses.

1964- Decide con Nelson di Maggio la realización de una muestra de artistas uruguayos en Portugal. Se expone desde mediados de abril en galerías Divulgacao de Lisboa y Oporto. Realiza una muestra individual de pinturas. Permanece en Europa hasta setiembre. Participa en la exposición "Cerámicas y anticerámicas", con música experimental realizada en base a los ruidos de un taller de cerámica. Integra un grupo de veintiséis artistas en una exposición de la UAPC en Tacuarembó.

1965- Es seleccionada para el envío uruguayo a la VIII Bienal de San Pablo. Expone en Galería Sudamericana de New York junto con Damiani, Breciano y Cristiani. Participa del XIII Salón Municipal, y en la Feria de Libros y Grabados.

1966- Hace sus primeros modelados en terracota- manos que sostienen cuencos-. Expone en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural, que Enrique Gómez dirige en el entresuelo de la Galería de la Ciudadela.

Participa de la VI Feria de Libros y Grabados.

1967- Obtiene un premio-adquisición en el XV Salón Municipal. Expone en Galería U, una serie de objetos con piezas de viejas máquinas agrícolas y carros. Comienza un proceso de acercamiento al Partido Comunista.

1969- Realiza la muestra "Urbanismo" en la Galería del Portón de San Pedro. Es responsable, junto a Carmen Garayalde del "Salón Popular", en el Edificio Lapido.

1972/73- Continúa con una intensa militancia

social y política. Participa de la reconstrucción de la Seccional 20 del Partido Comunista en el Paso Molino. Comienza a enseñar en su apartamento/ taller de la calle Mercedes.

1976- Participa en la muestra-inaugural de la Galería Alcalí.

1978- Exhibe su serie "Retratos", en la galería de la Alianza Francesa, que dirige Nelson Di Maggio. Participa de la inauguración de la Galería Bonomi, donde muestra sus "Calles y Puertos". Expone en el inicio de la Galería de Cinemateca.

1979- Muestra "Los adioses", en Cinemateca Uruguaya.

1981- Muestra en Galería Latina su serie "Los Pueblos". Expone en Inmobiliaria Paullier, en Punta del Este.

1983- Viaja a varios departamentos, registra los trabajos y la palabra de la gente de campo, peones, capataces, técnicos, en distintas áreas. Inaugura en Galería Latina, la muestra "Campo". Expone junto a Eva Olivetti en CALNU, Bella Unión. Diseña varias carátulas de discos para el sello Ayuí-Tacuabé.

1984- Integra el grupo de figuras de la plástica que convoca, con la Comisión de Cultura de AEBU, a la "Muestra para las Libertades".

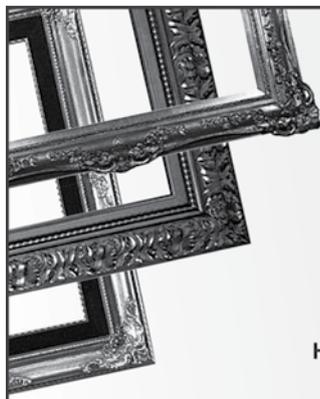
1986- Asiste al Decimocuarto Curso latinoamericano de Música Contemporánea. Participa en el "Coloquio de la Cultura", promovido por Cinemateca. Termina un mural de piedra y cemento, en homenaje a las víctimas de la dictadura, en la Sede Central del Partido Comunista del Uruguay. Representa a los participantes en el jurado del Salón Municipal. Diseña la carátula del disco "Recital Lyda Indart, piano" de Ayuí-Tacuabé.

1988- Exhibe, en la Cátedra Alicia Goyena, un retrospectiva de tres de sus series: Coral, Adioses, Pueblos. Realiza en Cinemateca la instalación "El problema principal es la pobreza". Ofrece al Museo Nacional de Artes Visuales, la donación de una serie de retratos de artistas nacionales.

1991- Se manifiestan los primeros síntomas de su enfermedad. Inaugura en Galería Latina su instalación "Rostros, Rastros, Restos", refiere a los rostros de víctimas infantiles y de victimarios.

1993- Con crecientes dificultades para seguir trabajando, realiza su última serie de dibujos. Los exhibe junto a la obra de la joven escultora Frensi Godstein, en Galería Latina.

1996- Muere en Montevideo, el 2 de junio de 1996.



Marquería de arte

Trabajos profesionales

- ◆ marcos dorados a la hoja
- ◆ adaptaciones de marcos antiguos
- ◆ bastidores entelados a medida
- ◆ servicio de instalación en exposiciones
- ◆ todo tipo de molduras

Horario continuo de 8 a 19 horas - Pablo de María 912, casi Lauro Müller - Tel: 410.47.78
E-mail: marqueriadearte@hotmail.com

Arte digital: Guía para iniciados

Se denomina Arte Digital a toda obra generada o manipulada por una computadora, u otra máquina electrónica, que generalmente es distribuida en soportes electrónicos. Estas obras pueden ser presentaciones estáticas, animaciones, sonido, videoarte, robótica, programación, etc.

Juan Carlos **González**

Evolución del arte digital

1. Música sintetizada

La música sintetizada, que tiene su punto máximo a mediados de los 90 con el formato MOD (entorno Amiga), pasa por los XM o IT, hasta llegar al hoy archiconocido formato MID. *El desarrollador del primer programa tracker fue Chris Hülsbeck, ingeniero de sonido, programador y músico, quien compuso varios hits para juegos de Commodore 64 y Amiga y en 1986 se programó una herramienta en su Commodore 64, el soundmonitor, lo que podría denominarse el primer tracker. A partir de ahí y hasta el día de hoy surgieron numerosos programas de tracker. Tomó un especial impulso con el surgimiento del Amiga 500. Para Amiga se desarrollaron numerosos Trackers y formatos de sonido, que luego trascendieron al mundo del PC y Mac. El Ultimate soundtracker, programado en 1987 por Karsten Obarski fue el primer tracker para Amiga. Obtenido de <http://es.wikipedia.org/wiki/Tracker>*

Si se desea chequear la calidad de estos archivos, existen en la web muchos temas musicales fácilmente descargables (<http://modarchive.org/browse.php>). Para escucharlos, recomendamos VUPlayer, programa gratuito que puede descargarse de www.vuplayer.com y que puede reproducir todos estos tipos de formatos. No se debe confundir estos formatos de música totalmente sintetizada, con los formatos WAV o MP3 (sonido comprimido).

Uno de nuestros mejores exponentes nacionales en este formato es Brian McKern.

2. Animaciones

De los formatos FLC o FLI, de otros tiempos, se ha pasado a los SWF de la tecnología Flash, generados con Macromedia Flash, Director o Swish. De fines de los 90 podemos recordar el divertido personaje Dancing Baby, realizado en estos formatos. (<http://www.burningpixel.com/Baby/BabyMus1.htm>). O quizás Alien Song, el



Greg Brotherton

verde extraterrestre que cantaba "I Will Survive". Últimamente se están generando animaciones con Blender, un excelente programa de dominio público, fácilmente descargable de Internet.

3. Videoarte

El Videoarte también ha evolucionado. Según Wikipedia, "se entiende por **videoarte** la utilización de medios electrónicos (analógicos digitales) con un fin artístico. En 1959, en Colonia, a Wolf Vostell se le reconoció el mérito de montar una exposición de contenidos de la televisión que habían sido alterados evidenciándola tensa relación entre televisión y arte. Esta exposición es lo que más tarde se conocerá como video-exposición. Una de las diferencias entre el videoarte y el cine es que el videoarte no necesariamente cumple con las convenciones del cine. El video arte puede no emplear actores, diálogos, puede no tener una narrativa o guión, u otras convenciones que generalmente definen a las películas como entretenimiento. Todo comienza sobre la base de crear un objeto visual, que mas que contar una historia, relatara un

concepto expuesto a través de diversos estilos estéticos, es por ello que una de las principales diferencias del videoarte en relación a otras disciplinas visuales, dice relación, que no requiere de una historia y que el fondo prácticamente es meramente interpretativo, lo importante son las formas, y el simbolismo que toman en el contexto y la manera en la cual de muestra."

Con la creación del NUVA (Núcleo Uruguayo de Videoarte), en el año 1988, por Clemente Padín, Enrique Aguerre, Roberto Mascaró, Fernando Álvarez Cozzi, Julia Gadé, José Claudio, Eduardo Acosta Bentos y María Cristina Seoane, el videoarte se establece en el medio cultural uruguayo. Un sitio interesante para visitar es <http://www.ubuweb.com>. En estas últimas décadas se destaca el video en ASCII.

4. Video Interactivo Multimedia

Al Videoarte se le ha sumado la tecnología Flash. Cabe aclarar que cuando hablamos de tecnología Flash hacemos referencia a un formato de video que puede ser generado por Macromedia Flash, u otro

programa de este tipo. Esta tecnología ha permitido crear los denominados **VIMs** (Video Interactivo Multimedia) o, lo que es lo mismo, IMV en inglés.

El término VIM, específicamente, marca una diferencia con el de **CDRom Art**, ya que el contenido de este último no necesariamente es animado, y un VIM no necesariamente tiene que estar alojado en un CD. También podría encontrarse en una página web debido a su reducido peso. Si analizamos el término **Video** arribamos a la conclusión que un VIM va más allá de la simple "película" ya que podría o, mejor, debería, poder ser visto en forma lineal, pero también en forma aleatoria, "a gusto del consumidor". ¿Interactivo? La idea es que el observador podría o, mejor, debería, poder detenerlo en el momento deseado y hasta seleccionar otro camino diferente a seguir que el predefinido.

¿Multimedia? El observador dispone de una mezcla de sonidos, música, animaciones, dibujos, fotografías, etc. Incluso hay obras desarrolladas exclusivamente para ser vistas en Internet.

5. NetArt

Arte generado para Internet que puede interactuar con el espectador y/u otras Web. Por lo general se utiliza JavaScript o VBScript mezclado con el HTML. Según Wikipedia, se designa así "a la producción artístico-simbólica realizada ex profeso en y para la red Internet. La denominación net punto art designa las prácticas artísticas que apuntan a una experiencia estética específica de Internet como soporte de la obra, y señalan o desarrollan un lenguaje característico. NetArt busca distinguirse a su vez, de otras denominaciones como web.art, u otras donde se mezclan la producción artística con la difusión del arte, o los recursos estéticos aplicados al diseño web."

5.1 FormArt

Se le denomina FormArt a formas interactivas generadas con HTML (el lenguaje utilizado para crear páginas web) utilizando los componentes de los formularios (botones de radio, casillas de selección, spinboxes, etc.) <http://www.c3.hu/collection/form/>

6. ASCII Art

Dibujos que en un principio fueron creados simplemente utilizando las letras y números de la máquina de escribir. Con el Telex surge la posibilidad de poder guardar esos dibujos generados con lo que se dio a llamar caracteres del Código Americano Estándar

de Intercambio de Información (ASCII), para ser enviados más tarde, en una cinta de papel perforada que cumplía la función de una memoria.

El arte ASCII ha sido utilizado cuando la transmisión o impresión de imágenes no es posible en las configuraciones de equipos computarizados. Hoy esos dibujos se realizan por computadora y se pueden distribuir incluso por Internet. En la web (<http://www.ascii-art.de/ascii/my/>) hay muchos sitios que ofrecen ejemplos de este arte. Según Wikipedia, "desde el punto de vista de evolución de la gráfica computarizada, el Arte ASCII replantea la observación tradicional de una imagen en base al conjunto de elementos pictóricos que la conforman, un efecto óptico similar al del puntillismo. Así pues, a una mayor distancia del observador, la imagen hecha en Arte ASCII adquiere mayor definición; exactamente lo opuesto a lo que sucede cuando, al observar con lupa una imagen impresa en un diario, la distancia entre los píxeles que la conforman se hace evidente y la imagen se desvirtúa."

7. MailArt

Otra de las ramas del arte que nace antes que la computadora, con el creado de nuevos matasellos exclusivos, mediante xilografía u otra técnica de grabado. El MailArt o Arte Correo, del cual el uruguayo Clemente Padín es un fiel representante, pretendió en un principio el intercambio de pequeñas obras de arte gráficas, generalmente con forma de estampilla postal. Según Wikipedia, el Arte Correo o Arte Postal (AP), es un movimiento del que pueden rastrearse sus primeras manifestaciones en el grupo Fluxus o los neo-dadaístas.

Existen varios **principios**:

"Libertad de expresión: aunque a veces en

los proyectos de AP se establecen temas determinados, al artista postal se le supone libertad absoluta para el ejercicio de su actividad. No hay selecciones, no hay jurados. Todos los trabajos recibidos en los proyectos se aceptan y se exponen, sin limitaciones. No hay ventas. El dinero y el AP no se llevan bien, los trabajos enviados permanecen en poder de sus receptores en forma de archivos, y estos tienen el derecho de exponerlos, coleccionarlos o disponer de ellos como deseen, con una cierta obligación entendida de preservarlos y conservarlos del mejor modo posible. Realizar catálogos o listas de los participantes en los proyectos entra dentro tanto de las posibilidades económicas del momento y de cada artista postal, como de las normas de la buena educación."

Para Wikipedia, "Los objetos que constituyen este movimiento artístico son variados e incluyen libros de artista, postales de artista, sellos de artista, collage, sellos de caucho, videos, audio, copy-art, cadenas de artista, ATC, objetos en 3D, creaciones digitales, net-art, y un largo etcétera en el que cabe citar los mismos sobres postales, intervenidos y convertidos en objetos artísticos por los remitentes."

8. La obra impresa

Como dice Peter Weibel en su "Sobre la historia y la estética de la imagen digital", haciendo referencia al video, pero que es aplicable a la obra impresa: "La imagen digital reúne las posibilidades de la pintura (subjetividad, libertad, no-realidad) y de la fotografía (objetividad, mecánica, realidad). En la imagen digital se reconcilian las dos hermanas alejadas: la reproducción y la fantasía."

En un principio fue el grabado, quizás la fotografía acompañó el cambio, que desembocó en el Arte Digital impreso.



José Manuel Ubé, artista gráfico digital.



El autor de esta nota bajo la "mirada digital" del caricaturista Pedro Seoane.

8.0.1 Dibujo Vectorial

Son dibujos generados por programas que permiten guardar en CDR o SVG, formatos que permiten retocar "código". Para crear esto se puede utilizar Corel Draw o Inkscape, entre otros. Claro exponente de esta forma de representación es el uruguayo Jorge Echenique.

8.0.2 Dibujo de Mapa de Bits

Son dibujos generados por programas que permiten guardar en JPG, JPEG, BMP o PNG, formatos que permiten trabajar generalmente con fotos y que no toleran el retoque de "código". Para crear esto se puede utilizar PhotoShop, Pixia, PhotoFiltre o Gimp, entre otros.

8.0.2.1 Manipulación de Filtros

Todos los programas de dibujo o visualización de imágenes permiten distorsionar una imagen utilizando los llamados Filtros. El creativo trabaja en una forma muy parecida al de creación de Fractales: variación de determinados valores o parámetros.

8.0.3 Dibujo en 3D

El 3D se diferencia del 2D (dos dimensiones) por que los programas que permiten 3D (tres dimensiones) generan cuerpos con volumen. Para esto el usuario crea luces, sombras y cámaras, que permiten crear figuras humanas, escenarios o animales en forma, algunas veces, hiperrealista. Algunos de los programas que generan cuerpos 3D son 3D Studio, DAZ, POSER, etc.

9. Fractales

Obras generadas en forma matemática. Mediante la variación de determinados valores se logra un dibujo que luego se repite tantas veces como se desee logrando interesantes obras. Según Wikipedia, "un

fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica se repite en diferentes escalas. El término fue propuesto por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975. En muchos casos, los fractales pueden ser generados por un proceso recursivo o iterativo, capaz de producir estructuras auto-similares independientemente de la escala específica. Los fractales son estructuras geométricas que combinan irregularidad y estructura. En la naturaleza también aparece la geometría fractal."

INFOGRAFIA

La Infografía es definida en Wikipedia como "una forma de representación visual en la cual interviene una descripción, relato o proceso de manera gráfica que puede o no interactuar con textos. La Infografía nació como medio de transmitir información gráficamente. Los mapas, podríamos decir, fueron los primeros gráficos destinados para este fin. El término también se ha popularizado para referirse a todas aquellas imágenes generadas por ordenador. Más específicamente suele hacer referencia a la creación de imágenes que tratan de imitar el mundo tridimensional mediante el cálculo del comportamiento de la luz, los volúmenes, a atmósfera, las sombras, las texturas, la cámara, el movimiento, etc."

¿Es esto ARTE?

Resulta interesante lo expuesto por David Casacuberta Sevilla (Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filosofía, 2001) en su "Nueve escollos para entender la cultura digital". Bajo el título "Las complejidades técnicas", trata de transmitir su punto de vista, el cual comparto ampliamente, sobre los denominados "Críticos de arte". "Para hacer crítica cultural y artística seria, uno ha de conocer la disciplina que analiza también técnicamente. Hablar de escultura

sin haberse peleado nunca con un bloque de mármol o describir los efectos psicológicos de una técnica mixta sin saber cómo se ha hecho ni de qué consta son ejercicios pueriles (otra cosa es que no sean comunes, pero eso es otra historia). La cultura digital no debería ser una excepción. Desgraciadamente, cuando hablamos de producciones electrónicas la cuestión se complica. Con la excepción de la arquitectura, la mayoría de las técnicas artísticas tradicionales se aprenden de forma inconsciente, por ensayo y error, y viendo a otros artistas actuar."

Y continuando, bajo el título "La falsa inmediatez" describe los recortes creativos a los que se enfrente el artista cuando trabaja con una computadora.

"Si antiguamente un diseñador tenía que recurrir al Letraset, un estilete, pegamento y una buena dosis de habilidad manual para conseguir que un texto se situara alrededor de un círculo, actualmente resulta banal hacerlo con un programa como el Illustrator de Adobe.

Literalmente, hasta un niño puede hacerlo. Sin embargo esa inmediatez es falsa. Seguro que de pequeños el lector o lectora jugaron con esos libros que tienen siluetas marcadas con números y que luego se han de pintar. Cada número con su color. Con mucho arte electrónico pasa exactamente lo mismo. Programas como Photoshop, Premiere, 3D Studio y tantos otros no son más que versiones elaboradas de esos libros de nuestra infancia. El «artista» se apodera de una foto y le va aplicando toda una serie de filtros: éste condensa la cara de la foto dentro de una esfera; aquél le da una luminosidad fosforescente; el otro lo convierte en un huecograbado... Si la persona tiene talento, será capaz de conseguir imágenes portentosas." De lo que no cabe duda...

"Pero lo cierto es que la libertad del artista se reduce importantemente. El diseñador gráfico, el infografista o el compositor ya no hacen exactamente lo que quieren, sino lo que los programadores de Illustrator, Photoshop o Soundforge les dejan hacer. Es lo que el ya mencionado John Maeda (2000) denomina «autocracia del postscript». Personalmente, creo que es el escollo más importante." Lo que, si bien es cierto, puede ser solucionable trabajando con programas que cubran las carencias de otros programas. Y hablando del Arte Digital en general, agrega, haciendo referencia a la Programación: "La cultura digital madurará cuando la mayoría de creadores vayan más allá de las aplicaciones y sean capaces de forjar los medios por ellos mismos." ■



"El perro andaluz" (*Un chien andalou*, 1929) del cineasta español Luis Buñuel. En el filme, un hombre (Buñuel), tras observar cómo una delgada nube se dispone a atravesar el globo lunar, secciona con una navaja de afeitar el ojo de una mujer (Simone Mareuil).

A 80 años del estreno de "Un perro andaluz" Ladridos que aún resuenan

| Daniel **Elissalde**

En Junio de 1929, París asiste al estreno de "Un chien andalou", en el Studio des Ursulines. Su director Luis Buñuel -coguiónista junto a Salvador Dalí- había ido prevenido a la función, con "piedras en los bolsillos", para repeler posibles agresiones. No era un recién llegado. Con 29 años, Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, había estudiado cine en París, además de desempeñarse como asistente de dirección de Jean Epstein en dos filmes. Al estreno concurrió un público selecto. La película causó muy buenas repercusiones y André Bretón la calificó como "el primer film surrealista". Hacía 10 años había terminado la Primera Guerra Mundial, y desde un poco antes, cierta visión "ingenua" del mundo. Nada podía volver a ser igual después de esa conflagración. Desde distintos lugares y

disciplinas surgía una nueva mentalidad, crítica, que quería terminar con ese "estado de cosas" que la había propiciado. Desde 1910 Freud comenzaba a hablar del inconsciente y de pulsiones reprimidas, de los sueños y los deseos prohibidos que se realizan en ellos. Einstein formulaba la Teoría de la Relatividad en 1915, el dadaísmo planteaba destruir el arte tal como se lo concebía hasta ese momento, desde Zurich con el Cabaret Voltaire en 1916. Lenin proclamaba la Revolución Rusa en 1917 y Gandhi reivindicaba la lucha no violenta como herramienta válida para la independencia de la India en 1920. Se desarrollaba la Bauhaus y el Expresionismo Alemán, cobraba fuerza el Surrealismo. Era tiempo de vanguardias artísticas y de revoluciones recientes, sociales y culturales. El cine hacía rato había consolidado len-

guajes y géneros propios, afianzándose como disciplina estética. Lejos quedaba aquella "atracción de ferias". Se había vuelto esencialmente narrativo con Griffith, comedia con Keaton y Chaplin, materia de experimentación artística y terreno de hallazgos formales con Weine ("El gabinete del Doctor Caligari"), Lang (Metrópolis), Eiseinstein ("El acorazado Potemkin"). En este contexto irrumpe "Un perro andaluz", inaugurando una forma de expresión inédita, acorde a un movimiento estético que emergía y se acercaba a su plenitud.

Al azar sin amarras

El Surrealismo propugnaba la "expresión pura" del pensamiento, libre de todo tipo de ataduras y condicionamientos; fueran sociales, morales o estilísticos. Según su doctrina, la razón y la "cultura" -entendida



como los conocimientos y prácticas previos asimilados por el artista a lo largo de su vida- entorpecían el surgimiento de la poesía genuina, que fluye del inconsciente. Para lograrlo se apelaba a la escritura automática, al collage, a provocar formas de ensoñación a través del consumo de drogas. Sólo en esas condiciones, podían producirse "chispas de verdadera poesía", al "frotar" elementos que racionalmente no se elegirían. Encuentros fortuitos en contextos extraños, como el de "una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección", que propone Lautréamont en los Cantos de Maldoror. Las raíces del movimiento se hundían en el Dadaísmo. El gesto es el mismo: la rebelión, el disgusto ante el arte "establecido", con sus rígidas reglas y principios. Pero Dadá era sólo negación, rechazo constante a la sociedad tal como estaba. Era el "no arte", mientras que el Surrealismo proponía la construcción de una teoría, una búsqueda cierta con métodos determinados. Buñuel presenta "Un perro andaluz" conciente de que se trata de algo inédito. "Tenía la convicción de que expresaba algo hasta entonces jamás dicho en otras películas", afirma en una autobiografía aún no editada. Los filmes anteriores de "vanguardia" eran más que nada ensayos estéticos, de algún modo didácticos. En este caso las premisas del movimiento son llevadas hasta las últimas consecuencias, de acuerdo a ellas resulta la obra artística.

El propio director, algunos años más tarde, establecía que su film constituye "una desesperada llamada al crimen. No quiere agradar, sino provocar. El objeto es crear en el espectador reacciones instintivas de repulsión y de atracción. Nada de la película simboliza ninguna cosa". Surrealismo en estado puro. Los símbolos sobreviven en sus significados primarios, pero no son elegidos con ninguna intención, no son manejados por el autor sino por el azar.

Entre sueños y visiones

"Un perro andaluz" no es la descripción de un sueño, aunque contenga elementos originados precisamente en sueños propios de Buñuel y de Dalí. El guión lo crean tras unas pocas pero intensas sesiones de trabajo, en las que lo primordial era la fluidez con la que surgieran las ideas: sin trabas, sin razón precisa; a partir de recuerdos, sueños, visiones, radicalmente azarosos.

El cine es una herramienta privilegiada para sobrevolar el campo de lo onírico. Tiene aspectos comunes con él: presencias fantasmáticas, trabajo predominante de la vista, la potencia de lo narrativo, de la diégesis más allá de las características del relato. Incluso crea condiciones propicias para lograr un estado de casi ensoñación: la inmovilidad física, la oscuridad de la sala, la comodidad de la butaca y el abrigo de la sala, la concentración en la pantalla, único lugar donde transcurren las imágenes y la historia. El espectador lo vive "tal como si estuviera allí", con un alto grado de identificación y proyección con los personajes, siguiendo sus acciones desarrolladas en ese espacio ilimitado e inmaterial, en un tiempo que varía de acuerdo a cómo lo manipule el director.

Para Buñuel "el cine es el mejor instrumento que expresa el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto." En esas zonas transita el film, se sumerge y asoma. La lógica se acerca a la del sueño, la narrativa es fragmentaria, el tiempo no lineal. Los personajes aparecen y desaparecen, idénticos en diferentes momentos de su vida, en ocasiones mirándose a sí mismos. No se cumplen los roles clásicos de héroe, villano, víctima. La estructura del relato no está constituida por un inicio, una peripecia y un desenlace. No se trata de una situación inicial que se quiebra y luego de un recorrido se recompone o evoluciona. Los personajes son movidos por instintos sin una razón que provenga y se justifique

Referencias

- Aranda, Francisco. "Luis Buñuel. Biografía crítica". Editorial Lumen. Barcelona. 1970
 Buñuel, Luis y Dalí, Salvador. "Un perro andaluz". Guión. Ediciones Botella al mar. Bs. As. 1947
 De Micheli, Mario. "Las vanguardias artísticas del siglo XX". Editorial Alianza. Barcelona. 1979.

Ficha técnica del film

- Dirección: Luis Buñuel
 Producción: Luis Buñuel
 Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí
 Fotografía: Albert Duverger
 Montaje: Luis Buñuel
 Escenografía: Pierre Schilzneck
 Reparto: Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Jaume Miravittles, Salvador Dalí, Luis Buñuel.
 Duración: 17 minutos.

Filmografía selecta

- "Un perro andaluz" 1929. Francia.
 "La edad de Oro". 1930. Francia.
 "Las hurdes (tierra sin pan)". 1932. España.
 "Gran Casino" 1946. México.
 "Los olvidados" 1950. México.
 "La ilusión viaja en tranvía" 1953. México.
 "Nazarín". 1958. México.
 "Viridiana" 1961. México- España.
 "El ángel exterminador". 1962. México
 "Le journal de une femme de chambre" 1963. Francia- Italia.
 "Simón del desierto" 1964. España
 "Belle de jour" 1966. Francia- Italia.
 "La vía láctea". 1968. Francia
 "Tristana" 1969. España- Italia-Francia
 "El discreto encanto de la burguesía" 1972. Francia
 "El fantasma de la libertad". 1974. Francia
 "Ese oscuro objeto del deseo" 1977. Francia- México.

Un chien andalou. 90 x 90 cm.
Grafito y emulsión fotográfica sobre papel fotográfico.
Oscar Larroca y José Pampín.

en la historia que está siendo contada. Los motivos los constituyen deseos reprimidos, miedos, angustias. Según el autor "las funciones de los protagonistas están animadas por impulsos, cuyas fuentes primordiales se confunden con las irracionales, las cuales son, por su parte, las de la poesía".

Una imagen convertida en icono

En primera instancia el título del film iba a ser "Prohibido asomarse al interior" -seguramente aludiendo al inconsciente- jugando con un aviso que se veía comúnmente en los vehículos del transporte colectivo en París, "Prohibido asomarse al exterior". Finalmente a Dalí le sedujo "Un perro andaluz", título de un libro de poemas publicado por Buñuel en esos días.

Cuando nos referimos a esta película la primera imagen que surge es la foto de la navaja cortando un ojo en primer plano. Después de ochenta años sigue impresionando. ¿Qué es lo que buscaba Buñuel con esa secuencia?

Analicemos el principio del film. Abre con una leyenda sobre fondo negro: "Érase una vez". Como si fuera un cuento clásico. El primer marco que se plantea a través del texto es justamente para dar tranquilidad al espectador, en cuanto a que se le presentará una historia que empieza a contarse como se lo hace tradicionalmente. A continuación muestra un balcón de noche y un hombre -que es Buñuel- afilando una navaja. Mira el cielo y se ve una nube moviéndose hacia la luna. Luego, el rostro de una muchacha con los ojos muy abiertos. La navaja se aproxima hacia ellos. Se pasa a mostrar nuevamente la nube que empieza a cubrir la luna. Acto seguido un primerísimo primer plano muestra el filo seccionando un ojo.

Lo que busca el director es provocación y desacomodo. El marco inicial es una trampa. Torna a ese comienzo aún más abruptamente un shock, una especie de sacudón al



espectador, que verá el resto del film bajo esos efectos. No se elige el ojo porque sea el órgano de la visión, único sentido apto para percibir una película -todavía mudani por toda su simbología. Se trata de un efecto, de un potente choque inicial. La provocación se utiliza como recurso estético en diversas áreas: montaje, raccord, manejo del tiempo y del relato, acciones de los personajes. Las reglas no se respetan, pero se conocen y manejan. En esa primera secuencia claramente perturbadora, se emplea el raccord de la mirada en el personaje que mira al cielo antes de que aparezca la luna, se aplica una metáfora contraponiendo el avance de la nube sobre la luna con el de la navaja sobre el ojo, anticipando la acción de una sobre otra. Se narra visualmente con mucha eficacia en forma de montaje alternado, yendo de una línea de acción a otra. Elementos que Buñuel manipula, para luego transgredirlos.

Si consideramos la historia que narra el film en su conjunto, podríamos encontrarle significados y sentidos. Aunque fragmentaria e inconexa en muchos aspectos, tiene su propia lógica, por más que no sea la más comúnmente utilizada. Como sucede con los sueños, es posible ensayar una interpretación, o varias. Símbolos que se repiten en distintos momentos, climas opresivos abruptamente vueltos a cielo abierto. Personajes que se repliegan sobre sí mismos, que a veces se desprenden y enfrentan. Cargas que en forma inaudita se arrastran, o se liberan. Lo crucial no pasa por "lo que quiso decir" el director, sino por lo que efectivamente logró: aplicar al cine una manera de entender el arte, y llevarlo hasta las últimas consecuencias. Luego vendrían otras películas -algunas obras maestras- pero con ésta creaba un nuevo verosímil: quedaba establecido cómo es un film genuinamente surrealista. ■

impresora
CONTINENTAL

Calidad, tecnología y servicio de una familia gráfica.

GAOR SA - Alejandro Gallinal 2008 - C.P. 11400 - Montevideo
Tel.: 613.4079* - www.gaorsa.com / mail: gaorsa@gaorsa.com



Joel-Peter Witkin: ¿Un santo en la morgue o un Mefisto en el paraíso?

| Oscar **Larroca**

La oscura belleza del infierno

Joel-Peter Witkin (1939, Nueva York) es un artista que documenta sobre el papel fotográfico escenas de alto contenido emocional y provocativo. Trabajó como fotógrafo de guerra entre 1961 y 1964 en la Guerra de Vietnam, donde tuvo que tomar fotos de soldados que murieron en accidentes durante las maniobras o por suicidio. En 1967 decidió ocuparse como fotógrafo *freelance* y se convirtió en el funcionario oficial de City Walls Inc. Estudió escultura en la Cooper School Of Fine Arts de Brooklyn donde consiguió un título en artes en 1974. Después de que la Universidad de Columbia le concediera una beca, terminó sus estudios en la Universidad de Nuevo México en Albuquerque donde consiguió su Master en Bellas Artes. Según sus palabras, su particular visión y sensibilidad provienen de un macabro episodio que presencié siendo pequeño: un accidente automovilístico en el que una niña resultó decapitada.

Witkin utiliza los recursos propios de la fotografía convencional en blanco y negro (más la superposición y alteración de los negativos mediante manchas y rayados) para registrar los barrocos escenarios de sus bodegones y retratos. No hay sutilezas aparentes en la elección de sus temas. En ellos se alternan los modelos vivos (humanos, animales) con cadáveres o trozos de los mismos. Cuerpos desnudos deformes o mutilados, enanos, transexuales, hermafroditas, extrañas mixturas (perros con cabezas humanas), caballos crucificados y cadáveres forzados a posar ante una cámara inclemente. "Se necesita amor y valor para encontrar la maravilla y la belleza en las personas que son consideradas por la sociedad como sucias, disfuncionales o miserables", dice el autor. La vida y la muerte, lo sagrado y lo profano, son la materia prima de una



Mujer con apéndice. Nuevo México. 1988

oscura argamasa que deja sin cabeza a todos los títeres habidos y por haber. La referencia a las heridas de Cristo, que revela un intento de ocultar el avance de los impulsos sádicos, son sólo insinuaciones a la verdadera naturaleza del placer derivado de observar a la gente mutilada. Para Witkin, los *freaks*, en todas sus manifestaciones (hereditarias o accidentales) son la manifestación de algo excepcional y extraordinario: la voluntad infinita de Dios.

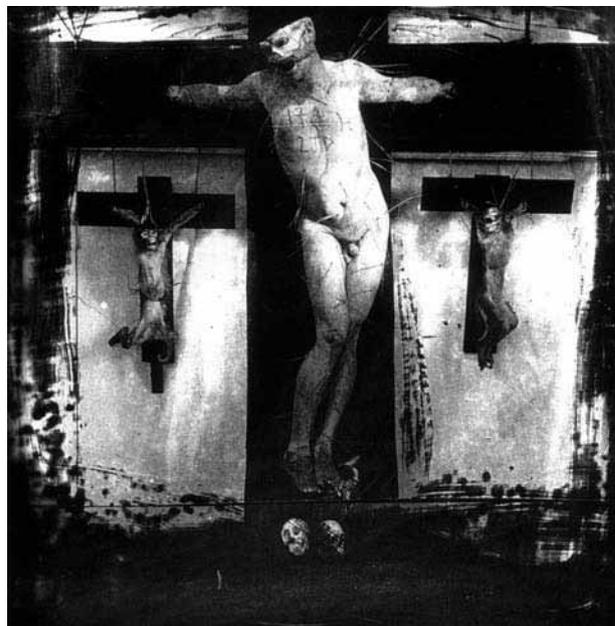
Más allá del Obscénus

La genitalidad pierde su sentido original y confluye en un vertiginoso punto donde Eros y Thanatos se dan cita. Un recorrido

sin aliento hacia las fronteras de nuestras edificaciones culturales en torno a la imagen y sus significados. Witkin dinamita toda nuestra experiencia anterior y nos enfrenta a una nueva forma de belleza: es como si atravesara el séptimo círculo de Dante para revelarnos los secretos placeres de un extraño paraíso. Ahora bien; su obra requiere de la asistencia del tiempo para rescatar la eventual sintonía con el espectador. El primer encuentro es amargo, como un sorpresivo y doloroso insulto, pero la epifanía sobreviene luego de algunos momentos. Allí queda desnudo el núcleo de su auténtico valor. Confeso amante de la obra pictórica de



Art Decó Lamp. Nuevo México. 1986



Penitente. Nuevo México. 1982

Giotto, Botticelli, Rafael, Rubens, Velázquez, Goya, Géricault, Odilon Redon y Seurat, no es fácil encontrar antecedentes en la historia del arte similares a los trabajos que produce este autor. Los monstruos benditos que habitan en las pinturas del Bosco o los horrores de la guerra de Goya son apenas cándidos ancestros de las fotografías del transgresor fotógrafo estadounidense. Quizá podamos hallar algún vínculo con la escatología del accionismo vienés, o la obra literaria de Sade, particularmente en lo que tiene que ver con la presurosa franqueza de sus discursos en torno a la sexualidad. Si bien ya en la segunda mitad del siglo XIX, prácticamente todo el espectro de la perversidad estaba cubierto, es sólo en los albores del siglo XX donde el desnudo fotográfico se convierte en respetable. Para temas más dificultosos de tragar tenemos que esperar hasta después de la década de 1920 (pensemos en las fotos de Hans Bellmer y Pierre Molinier). En las galerías de arte, temas como la homosexualidad sólo aparecen en la década de 1970: David Wojnarowicz, Robert Mapplethorpe y Andrés Serrano. El conjunto de sadomaso-

quismo, que ya floreció en la escena punk y neogótica de mediados de esa década (John Santerinos, Robert Gregory Griffith), encuentra su oportuna (y oportunista) vitrina en los museos de arte contemporáneo, proclives a la confusión que se desprende de reunir a los sujetos perversos con los auténticos creadores. La obra de Witkin no admite puntos intermedios: su redención ante el calvario hu-

mano genera asco visceral o una experiencia cercana a la revelación... Dos miradas posibles y genuinas que también se evidencian en la siguiente parábola, favorita del fotógrafo para justificar su trabajo. Un caminante iba por el desierto. En uno de sus recorridos escucha a la distancia el choque de acero contra rocas. Se dirige hacia el sitio de donde parten esos ruidos, y se encuentra a dos hombres rompiendo



Las Meninas. 1987.

Para la retrospectiva realizada en Madrid, el Ministro de Cultura Español le comisionó a Witkin una obra basada en la famosa pintura de Velázquez. En la misma, el autor toma el lugar del maestro, y una inválida toma el de la infanta Margarita Teresa de Austria. El diálogo con la obra original es tenso, con referencias simbólicas en una usurpación que no sólo se reduce a la deconstrucción sádico "contundente" de la belleza convencional.

pedras en el desierto. Se acerca a uno, que al parecer estaba muy enojado, y le pregunta ¿que estás haciendo? y el hombre responde "estoy rompiendo piedras". El andariego se acerca al otro hombre que también estaba haciendo lo mismo, pero que no estaba enojado, y al preguntarle qué era lo que estaba haciendo, le respondió "estoy construyendo una catedral".

Algunas huellas posteriores a Witkin las podemos encontrar en la obra fotográfica de Rafael Vargas (España, 1959), Dany Leriche (Francia, 1951), Edwin Olaf (Holanda, 1959), Alan Tex (Bélgica, 1951), Jean-Luc Koenig (Luxemburgo, 1963), Bertok Goran (1963, Eslovenia) y Michel Mendinger (Luxemburgo, 1964).

En primera persona

Un día antes de que se presentara la retrospectiva de Witkin en el Museo Guggenheim de Nueva York (1995), el fotógrafo conversó con el crítico **Michael Sand** acerca de la fotografía, la moralidad, y los restos de cuerpos humanos (1).

El vidrio

Mi padre tuvo cuatro hermanos, todos eran vidrieros, y a mi me incluía en su trabajo. Mi primera tarea consistió en romper

vidrio con unos polines; así que el trabajo consistió en simplemente romper vidrios. Naturalmente que no teníamos protección. Durante las primeras dos o tres horas de estar rompiendo vidrios se me metió una astilla en el ojo. Mi padre la sacó. Tenía unas manos inmensas. Me dobló el párpado para atrás con el palito de un fósforo de madera (sus manos olían a tabaco y mugre) y me retiró la astilla. Esa astilla se había incrustado en la parte blanca del ojo, y yo me estaba volviendo loco. Sin embargo, esta fue la comunicación más cercana que tuve con mi padre, salvo cuando venía a casa para hablar con mi madre... (...) Pienso que lo que hace que una imagen sea poderosa, es que a diferencia de otros medios, como el video o el cine, aquí se trata de la quietud. Pienso que alguien que se hace fotógrafo es porque quiere absorberlo todo y comprimirlo en una imagen fija. Cuando realmente quieres decirle algo a alguien, lo agarras, lo tomas y abrazas. Eso es lo que ocurre con la imagen fija.

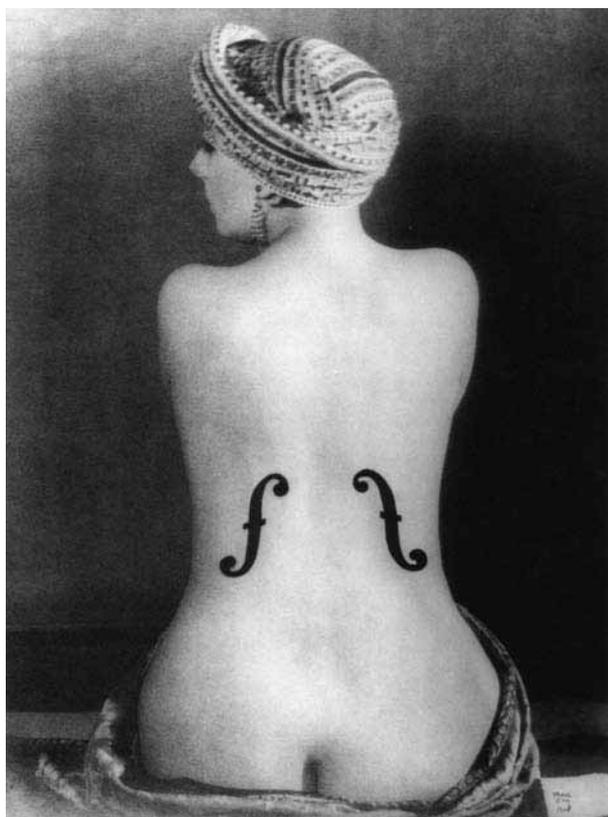
Hombre de vidrio

Nacemos desnudos. En realidad deberíamos vivir desnudos (no lo digo literalmente, sino en términos de honestidad y franqueza). He visto cientos de personas

muertas sobre la losa de una morgue, y es muy, muy impresionante. Tiene un impacto muy fuerte porque esta uno mirando los restos de una vida humana, o la evidencia de lo que fue una vida. Cuando llegan los cuerpos traídos de la calle, existe la duda de cómo es que murieron. La gente de la calle puede ser que se la encuentre hasta días después de haber fallecido, lo cual dificulta encontrar la razón de su deceso.

En sus camionetas blancas, choferes de la morgue hacen recorridos a diario para recoger cadáveres. Cuando los encuentran, éstos son lanzados sobre la camilla boca abajo. Sus narices se rompen en ocasiones. Apilan hasta seis cadáveres uno encima del otro, algunos bastante inflados por los gases que produce la descomposición. Se les toma su identidad, se les retira su ropa y se mantiene un registro.

Al quedarme esos días adicionales en la Ciudad de México, intuía que algo iba a ocurrir. Me pasaron una llamada telefónica de que habían recogido a cuatro hombres, en la última ronda del último del día antes de partir. Me dirigí al hospital con mi intérprete y me fui a tomar fotografías. Uno de los muertos había sido atropellado por un automóvil, y no estaba en muy buenas condiciones. Otro más había muerto por cu-



Man Ray. **El violín de Ingres**. 1924.



J. P. W. **La mujer que fue pájaro**. Los Ángeles. 1990



Roger Fenton. **El príncipe Arthur con uniforme de la guardia de granaderos.** 1854.



J. P. W. **Naturalerza muerta y espejo.** 1998

chilladas recibidas. Los camilleros cuidaron de que no se les rompieran las narices, para tratar de ayudarme. El último de los cadáveres era de un punk. Para algunas personas la evidencia de su alma esta allí o no, a la hora de la muerte. Esto era alrededor de Navidad, y los mexicanos estaban afuera celebrando y preparándose para las vacaciones. Allí estoy en una habitación con ese cadáver. Lo estoy tratando de posar, le coloco un pescado en sus manos a manera de elemento visual, tomo una lectura de la luz y procedo a tomar unas fotografías solo como un registro. Pido que procedan con la autopsia. Tan pronto como le hacen la autopsia comienza a cambiar. Volteo para hablar con mi intérprete, quien es un hombre muy inteligente, y ambos hemos visto lo mismo. Me dice: *"Le están haciendo el juicio, en este momento"*. De repente dejó de ser un punk. Delante de nosotros sufrió una transformación en la mesa de la autopsia. Les pido a los técnicos que no lo laven; que le dejen toda la sangre que provino de la sutura. Generalmente abren la cabeza y retiran el cerebro. Algunas veces regresan el cerebro, en otras solo colocan una toalla de papel, o tal vez la hoja de un periódico para mantener la forma de la piel. Cuando estaban manejando la masa encefálica de un lado al otro, dije: *"Mira ese cerebro, puede ser que haya contenido pensamientos de maldad, y como sea que haya sido juzgado, ahora ya tiene una presencia distinta"*. Cuando me lo regresaron, lo coloqué en una silla y le tomé unos retratos allí sentado. Luego me pasé con el una hora y media hasta que se vio como San Sebastián. Se miraba como una persona que tenía elegancia. Sus

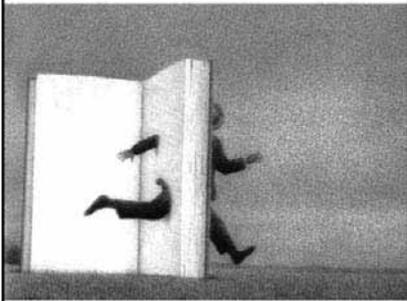
dedos se veían elegantes. Eran los dedos más elongados que haya jamás visto a un hombre. Parecía que deseaban alcanzar la eternidad.

Moral y mortandad

Pienso que la mayoría de las personas no están conscientes en que la mortalidad tiene que ver con la vida y la muerte. Desde luego que no todo tiene que ver con el trabajo duro de la existencia, sino de lo que ocurre en la vida. Cada momento es una decisión moral. Hay un código de moralidad en cada uno de nuestros corazones, y es cuestión de encontrar nuestros destinos y el propósito de esos destinos. Esta vida es un sitio para ensayar, debiera de ser un ensayo sublime. Seamus Heany, que recién acaba de ganar el premio Nobel de literatura, dijo: *"La finalidad del arte es la paz"*. Me parece una frase admirable. La razón por la que vamos a Museos y la razón por la que admiramos cosas bellas es porque ya no hay muchas cosas bellas allá afuera. Pienso que los Museos se han convertido en una especie de nuevo centro espiritual de la vida secular. 

1) Diálogo originalmente publicado en la revista World Art/96

LIBROS DE ARTE



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

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

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

Coleccionar Arte Contemporáneo.
Adam Lindeman.
Madrid,
Taschen, 2006.
300 pp.



Desde la multimillonaria venta de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, la obra realizada en 1991 por el artista británico Damien Hirst, y todo el fenómeno económico que se ha generado en torno a este personaje, la figura del coleccionista se ha puesto nuevamente en el tapete de los debates artísticos.

Este libro no solo amplía la información sobre los artistas que son fetiches de los coleccionistas (por ejemplo, menciona al norteamericano Jeff Koons que supo -y sigue siendo- un artista de los más solicitados por el coleccionismo mundial) sino que encara el tema desde todas las aristas posibles: el estudio de las figuras del crítico de arte, el marchante, el asesor artístico, el experto de casas de subastas, el profesional de museo, entre otros, demuestran que el coleccionismo de obras de arte no es solo tarea de un coleccionista aislado (compulsivo, inversor) sino que se trata de una maquinaria más grande y poderosa.

El objetivo de **Coleccionar Arte Contemporáneo**, según cuentan sus editores, es asesorar a futuros coleccionistas. A nosotros, que seguramente no lleguemos a serlo, nos brinda una herramienta fundamental para entender y des-demonizar un mundo que muchas veces nos resulta lejano, bizarro y hasta alienado. **D. R.**

Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años '60 y '70.
Varios autores.
Centro de Documentación
Fundación Manuel Espínola
Gómez. Montevideo, 2009.
200 pp.



La Fundación Manuel Espínola Gómez acaba de editar este volumen de carácter historiográfico que compila la totalidad de afiches, volantes, banderines y avisos de prensa para el Frente Izquierda de Liberación (F.I.D.E.L.), el Frente Amplio (F.A.), la lista 1001, y la Convención Nacional de Trabajadores, a lo cual deben sumarse los bocetos de la escenografía para el estrado del 19º. Congreso del Partido Comunista Uruguayo. La autoría de esos proyectos pertenece a Espínola Gómez, aunque otros son en coautoría con la Comisión de Propaganda del F.I.D.E.L., Raúl Pavlotzky, Mingo Ferreira, Jorge Carrozzino y Carlos Pieri. Varios analistas examinan estos trabajos, entre los que se halla la politóloga Constanza Moreira, el crítico Jorge Abbondanza y el arquitecto Gabriel Peluffo. El libro se completa con los textos de los manifiestos de la U.A.P.C. (Unión de Artistas Plásticos y Críticos), la fundamentación teórica del logotipo del F. A. y el discurso de Espínola Gómez en el Congreso de la Cultura del F.I.D.E.L. Un material imprescindible que rescata el diseño gráfico de una década fermental, así como el sólido compromiso de artistas visuales y diseñadores gráficos de primera línea comprometidos con la propaganda política de su tiempo. **O. L.**

Los colores de la luna. Cómo vemos y por qué.
Paola Bressan.
Editorial Ariel,
Barcelona, 2008.
220 pp.



¿Podemos creer a nuestros ojos?. ¿Hasta qué punto es "real" el mundo que distinguimos cuando miramos a nuestro alrededor?. En contraposición con lo que denomina una concepción "ingenua" de la realidad, Paola Bressan, docente y psicóloga de la percepción (disciplina a su entender difícil de clasificar y dar a comprensión), propone, con interés didáctico evidenciado desde la ordenada estructura de contenidos y la selección de imágenes, un análisis introductorio pero completo al tema de la percepción visual, recorriendo diferentes facetas del proceso, desde el análisis de los fenómenos luminicos, el funcionamiento del sistema visual o la experiencia subjetiva de la visión cromática como elemento de supervivencia. Con el énfasis puesto especialmente en los por qué antes que en los cómo miramos los grupos humanos, la obra transita por abundantes ejemplos donde la ilusión óptica con la que busca sorprender no viene de la mano del espejismo espectacular sino de la igualmente fantástica singularidad que nos lleva a ver una silla como un objeto tridimensional, cromático y espacialmente situado, en una apasionante "búsqueda de problemas científicos en la percepción de hechos banales." **V. P.**

El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno.
Juan Antonio Ramírez.
Akal.
Madrid, 2009.
224 pp.



Libro muy ambicioso del célebre crítico de arte y profesor español Ramírez: su tesis es que todos los cambios de paradigmas ocurridos a principios del siglo XX, que subvertían los cánones precedentes instaurados por el Renacimiento y que se suelen llamar modernismo, no sólo tuvieron una fuerte relación dialéctica (y no exclusivamente de ruptura) con sus antecedentes, sino que no han terminado de funcionar en la contemporaneidad posmoderna (¿pero no se declara ya terminada aquella también?). De hecho, los seis capítulos que desarrollan cada uno una faceta fundamental encarada por las vanguardias históricas atraviesan, gracias a cientos de ejemplos de obras de arte, todo el siglo pasado y llegan a nuestros días en búsqueda de una continuidad, lográndolo sólo por momentos. Los seis nudos son exactos e impecablemente explicados, y valen por sí la lectura: pasaje de una visión parcial a otra "panóptica", pasaje del movimiento "congelado" a otro "real", uso del primitivismo contrapuesto a la racionalidad occidental, supremacía del objeto real frente al ficticio, apropiación del suelo y de su horizontalidad frente a la verticalidad del lienzo, recuperación del aura benjaminiana dentro de las reproducciones. **R. B.**

Arte otro en Uruguay.
Pablo Thiago Rocca.
Linnardi y Risso.
Montevideo, 2009.
215 pp.



Completa investigación del crítico Pablo Thiago Rocca con la colaboración de Eloísa Ibarra acerca del arte situado en los márgenes de toda consideración institucional. Hacedores como Oscar Caballero, Rafael Cabella, el reconocido Raúl Javier Cabrera "Cabrerita", Cyp Cristiali, Solbey Espasandín, Mirta Olivera, Salustiano Pintos y Guillermo Vitale son algunos de los cuarenta y ocho protagonistas (en su mayoría pintores y escultores) que desfilan bajo el intenso análisis del Thiago Rocca. Artistas a su pesar, creadores compulsivos, sus obras ofician como el escenario de estudio de una materia olvidada y rescatada por el autor del libro. ¿Los apelativos "Bruto, Ingenuo, Primitivo", alcanzan para instalar una definición amplia acerca de esta producción? ¿Qué hace que un sujeto -discapacitado mental o no- se interne por los laberintos de la creación artística y que ignore gran parte de los circuitos establecidos en materia de mercado y/o de reconocimiento oficial? Estas y otras preguntas son contestadas en un generoso y arduo trabajo, llamado a convertirse en uno de los más importantes ensayos de investigación sobre arte visual uruguayo de los últimos años. **O. L.**

Tomas Crow
La inteligencia del arte
Fondo de Cultura Económica,
México, 2008.
155 pp.



Una virgen desalojada de su lugar tradicional en el tímpano de una catedral románica, la inversión simbólica en las máscaras rituales de los pueblos indígenas del Pacífico Norte, el desplazamiento del interés escultórico al uso de materiales más modestos en la Alemania de la Reforma, podrían parecer hechos menores y aislados en la Historia del Arte, pero en la tesis de Thomas Crow resultan pistas indispensables en el proceso de traducción al que se enfrenta quien pretende un acercamiento crítico hacia las obras de arte. En el entendido que las creaciones que proveen esas pistas son algunas realizadas en circunstancias "de especial volatilidad", ofreciendo como claves elementos de "sustitución perturbadora" que aparecen cuando las "regularidades tranquilizadoras de la forma se desintegran", la obra sigue el planteo analítico de tres pensadores relevantes (Meyer Schapiro, Claude Lévi-Strauss, Michael Baxandall) pero quizás menos transitados en los análisis estéticos recientes, en un autodenominado exploratorio y provisional recorrido. Arriesgada y muy abarcativa, la obra resulta teóricamente interesante en su búsqueda del mapa que explique en profundidad el origen del proceso creativo. **V. P.**

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017

La Marqueria

Diana Saravia



MARQUERIA - GALERIA DE ARTE - CUADRERIA

En LA MARQUERIA le ofrecemos un especial servicio para enmarcar todo tipo de obra de arte. Tenemos para brindarle todo tipo de enmarcado para sus cuadros y marcos, con estilos, colores y formas exclusivas. También podemos asesorarlo en la compra-venta de obras de arte nacional o extranjera. Contamos con más de 10 años de experiencia.

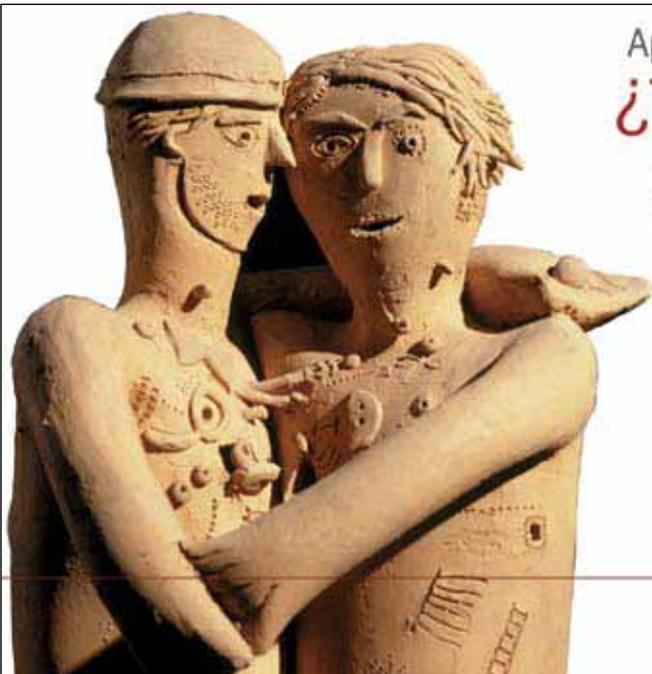
Carlos Quijano (Ex Yi) 1288 bis. - Tel. 9018401. Montevideo, Uruguay
lamarqueriacuadros@hotmail.com www.lamarqueria.com

Apoye la cultura, apoye al Museo Gurvich **¿Todavía no es socio?**

Por 100 pesos mensuales usted puede ser
Socio Preferencial con:

- . Acceso ilimitado con acompañante indistinto
- . Descuentos del 10% en el Giftshop
- . Información permanente de nuestras actividades
- . Invitación a exposiciones y eventos especiales
- . Pago con OCA, VISA o MASTERCARD

+ info:
915 7826 / museo@museogurvich.org



museogurvich

Un espacio abierto al arte y su gente



Un artista se reconoce por su trazo.
Un país, por su Banco.



**BANCO
REPUBLICA**

El Banco País.

