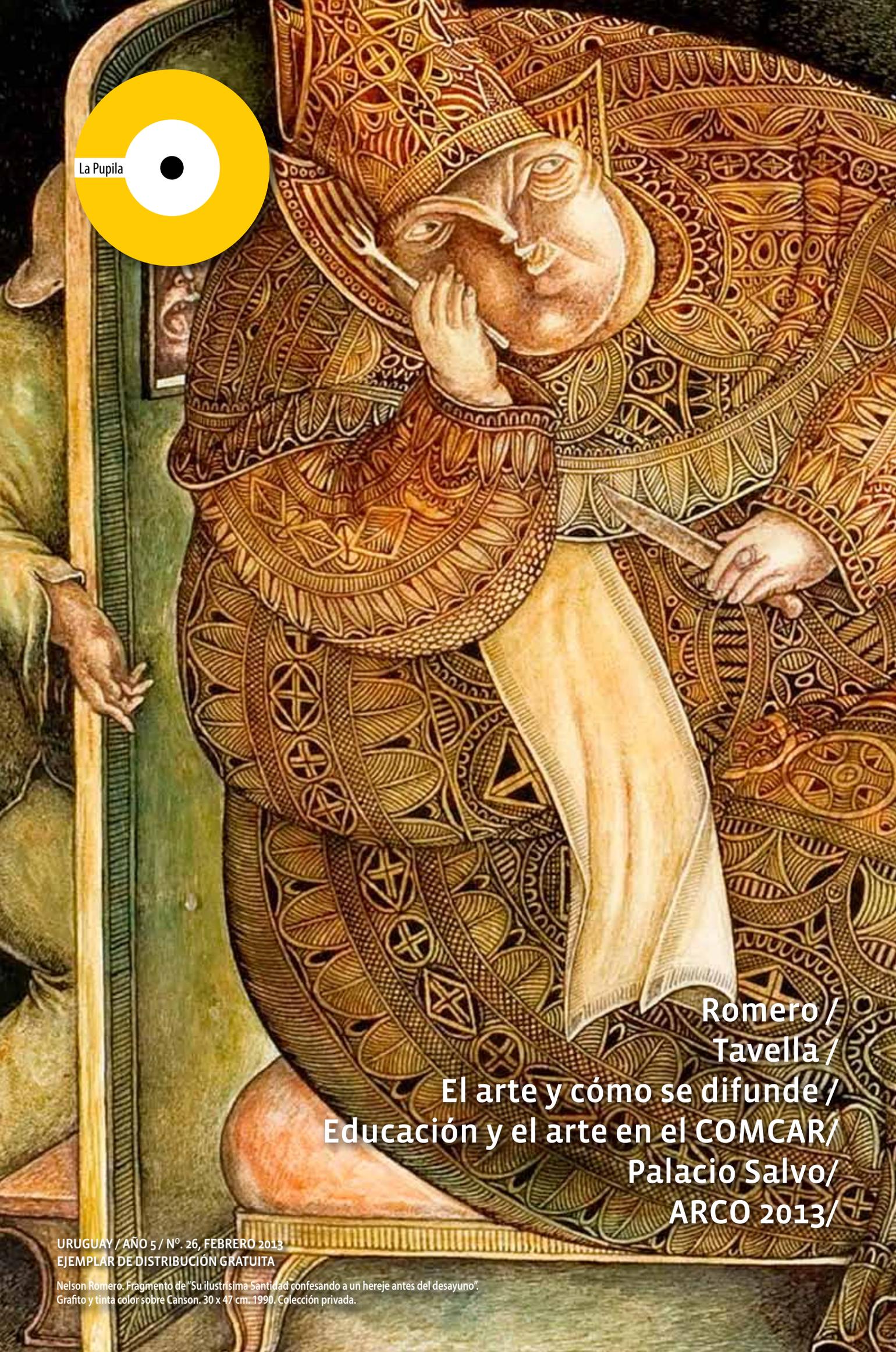




La Pupila



Romero /
Tavella /
El arte y cómo se difunde /
Educación y el arte en el COMCAR /
Palacio Salvo /
ARCO 2013 /

URUGUAY / AÑO 5 / N.º. 26, FEBRERO 2013
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Nelson Romero. Fragmento de "Su ilustrísima Santidad confesando a un hereje antes del desayuno".
Grafito y tinta color sobre Canson. 30 x 47 cm. 1990. Colección privada.

- 1 Nelson Romero: dibujante
- 6 El arte y cómo se difunde (1a. Biental de Montevideo)
- 9 Educación y el arte en el COMCAR
- 14 Entrevista a Santiago Tavella
- 22 Mario Palanti y el Palacio Salvo
- 28 ARCO 2013



Uruguay / Año 5 / N°. 26, Febrero 2013
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

STAFF / Colaboran en este número

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: acercamiento a la filosofía de Manuel Espinola Gómez* (2007). Figura en la selección *100 Contemporary Artists* (Petru Russu & Umberto Eco). En 2011 recibe el Premio Figari. Escribe para *El País Cultural* y *Tiempo de Crítica*.

Gerardo Mantero (Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Ha realizado muestras individuales y colectivas en nuestro país y en el exterior. Participó como ilustrador, diseñador y periodista en varias publicaciones nacionales. En la actualidad es co-director y editor de la revista *Socio Espectacular*.

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.

Carlos Reherrmann (Montevideo, 1961). Estudió ingeniería, y arquitectura. Publicó los libros *El robo del cerro Wharton* (1995), *Dodecamerón* (2008), *180* (2010) entre otros títulos. Estrenó numerosas obras de teatro con la compañía "Teatro del Umbral". Publicó varios centenares de notas de prensa especializadas en temas culturales y ha escrito ponencias para congresos, seminarios y encuentros académicos. Dirige y conduce el programa radial *Tormenta de Cerebros* en 1050 AM Sodre, y los programas de televisión *La habitación china* y *Narrado a Luz* para TV Ciudad.

Begoña Rodríguez (Navarra, España). Licenciada en Periodismo por la Universidad de Navarra, es Experta en Arte y Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid. Ha ejercido la crítica y la redacción desde las páginas de "Lápiz" Revista Internacional de Arte y de la revista de arte histórico "Numen". Ha coordinado exposiciones y proyectos culturales desde la Sección Cultural de la Embajada de España en Seúl, Corea del Sur, en cooperación con otras instituciones como el Instituto Cervantes, AECID, Ministerio de Cultura y Acción Cultural Española.

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



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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, IPA, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, ESCUELA PEDRO FIGARI, MNAV, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, EMAD, CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, UNIVERSIDAD CATÓLICA, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAUJO, DE TREINTA Y TRES, MUSEO EL GALPÓN, DE PAN DE AZÚCAR, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.

Nelson Romero

Dibujante

Cierto pudor nos embarga a la hora de realizar esta nota, tan tardía como imprescindible. Era uno de los tantos artistas que **“La Pupila”** tenía agendado para una entrevista exclusiva, pero la bienvenida cantidad de colegas en nuestra “lista de espera” y la periodicidad de esta publicación impidieron ese objetivo. El dibujante maragato Nelson Romero falleció el 20 de noviembre de 2012, en la ciudad de San José de Mayo, a los sesenta y un años de edad. Más allá de los lugares comunes, su pérdida hace ostensible la agrídulce realidad cultural nacional de la cual este artista formó parte.

OSCAR LARROCA

Nelson Romero nace en 1951, en San José. Desde el año 1972 dibujó de forma ininterrumpida hasta el día de su fallecimiento, ocurrido en su ciudad natal, en noviembre de 2012. Se consideraba autodidacta, pero tuvo un pasaje fugaz de un año por el Museo de San José. Allí dictaba clases el profesor Osvaldo Leites, quien lo estimuló para que fuera retratista al óleo. Sin embargo, le atraía el surrealismo, el realismo mágico y la obra gráfica de los grandes maestros renacentistas. Sobre la técnica, explicaba: *“He sido coherente en desarrollar la disciplina del dibujo como disciplina válida, porque el dibujo siempre ha sido considerado como un secundón de la pintura.”* Sus obras, de gran precisión y refinado registro abordaban el paisaje habitado: gauchos, matronas, jugadores, bebedores, mascaritas, espectros. El sarcasmo y el humor que impregnaba a sus mohosos y fantásticos personajes le valió el reconocimiento en Bulgaria, donde sobresalió en la *“Séptima Bienal Internacional del Humor y la Sátira en el Arte”*, de 1985, encuentro artístico al que volvería a ser invitado una década después.

Contemporáneo de otros colegas nacionales como Álvaro Armesto, Fernando Álvarez Cozzi, Víctor Mesa, Jorge Sosa, Nelson Avdalov, Carlos Barea, Beatriz Battione, y Sara Ledoux, Romero supo ser dueño de una carrera singular. Nunca se apartó de un estilo caracterizado por la línea controlada de



Fragmento de *“Bebedor y prostituta”*. Grafito y témpera sobre Canson. 65 x 50 cm. 1989. Colección privada.

contorno, ni de una factura recargada para la composición de sus figuras. Aunque denso para el manejo de los tonos, esas figuras quebrantan la ley de gravedad, dada la ligereza de su peso. Los escenarios nocturnos de un negro insondable eran trabajados pacientemente con tinta o con carboncillos y grafito 6B en un estilo “monótono” que se podría semejar a *“tejer un pulóver”*, en irónicas palabras de Luis Camnitzer. Claro

que los pulóveres que producía Romero no estaban hilados solamente con hilado grafitico, sino que estaban confeccionados con la certidumbre de quien sublima su mundo interior; aunque ese mundo se encuentre habitado en cierta medida por los fantasmas de los artistas que admiraba. Hieronymus Bosch, Brueghel el Viejo, Dürero, y hasta el Picasso cubista late en los regordetes dedos de sus paisanas: figuras

"infladas" que se recortan en el tajo seco de la línea. Hay quien halla similitudes con los cabezudos de Luis Solari, con las perchero-nas de Fernando Botero, con Marc Chagall (vía Gurvich) y con otros pintores de aquí o allá. Sin embargo, Romero siguió siendo él mismo: inconfundible tanto para tiros como para troyanos. Escribe con acierto Alfredo Torres: "Esas apropiaciones, la certeza de que las "citas" visuales terminarán siendo propias de manera indiscutible y gracias a su fuerte personalidad expresiva, le permite asumir desafíos riesgosos. No es nada fácil, transcurridas nueve décadas, experimentar con el lenguaje del cubismo y salir airoso. Contemplar imágenes como 'Los esposos geométricos' o 'Los músicos' y comprobar que Nelson Romero ha sabido encontrar la vuelta de tuerca para acceder a una lozanía en la sintaxis formal que termina instaurando una semántica que es, al mismo tiempo, nueva paradoja, cubismo riguroso y travesías imprevisibles por territorios expresivos casi antagónicos con la celebre vanguardia. Porque si el cubismo era, en Picasso y en Braque, desestructuración formal, en el creador uruguayo es pretexto para un juego de formas espesas, escultóricas, pregonando un vigor exuberante, triunfal, más allá de todo intento de fractura."

Junto con el también maragato Hugo Nantes, los unía una amistad de cuarenta años.



"Bebedor y prostituta". Grafito y témpera sobre Canson. 65 x 50 cm. 1989. Colección privada.

LO QUE DICEN LOS CRÍTICOS

"Nelson Romero es quietista y monolítico. No se inmuta por los movimientos en boga. Como Malraux, afirma que todo artista nace de otro y Romero se apoya en Brueghel y Durero cargando las formas de nuevos contenidos. Sus figuras plenas, regordetas, globulosas, henchidas, se relacionan a la vez con las del colombiano Botero. Practica un hiperbarroquismo elocuente."

María Luisa Torrens

"Nelson Romero dibuja morosamente a lápiz máscaras que son verdaderos "esperpentos", curioso resultado de la apropiación del lenguaje importado de Durero, tomado por un artista que nació y vive en el medio rural y puesto al servicio de una temática local, del tipismo criollo. Borrachos, episodios políticos, espantapájaros, animales. Los toros de Romero tienen un alto coeficiente de voluptuosidad, de cosa l brica. Los paisanos uruguayos de hoy, enfundados en ropajes con pliegues provenientes del renacimiento alemán. De este modo, Romero transforma lo que ve, sublimando el horizonte de lo pintoresco, mediante el recurso al lirismo y a Durero."

 ngel Kalenberg

"Podría decirse que Nelson Romero es, un orquestador de paradojas. La primera, la más ostensible, su capacidad de abatir

fronteras entre disciplinas estrictas. Dibujos que son, más allá de un notable manejo de la línea, escenarios pictóricos. Dibujos con una embriagante fragancia de grabados. La convicción de estar ante un aguafuerte, para que la mirada minuciosa, hurgadora, descubra la suavidad del lápiz, la sedosidad del carboncillo."

Alfredo Torres

"Nelson Romero debutó en 1971 con exitoso impacto y en el par de tintas sobre papel que se exhiben demuestra su habilidad para asociar lo referencial del pasado artístico con la realidad actual en **La conquista del trono** y **Drag n tric falo**, 1973, minuciosas alusiones metafóricas en las cuales el virtuosismo no sepulta el mensaje. Hay que observarlas con detenimiento para descubrir los detalles reveladores."

Nelson di Maggio (en nota sobre "El dibujo en los años '60 y '70")

"Sus dibujos, de gran interés compositivo, ostentaban un barroquismo rico en detalles, donde muchas veces planteaba contrastes entre las zonas despejadas y las abigarradas. El juego de las escalas, del desequilibrio entre lo grande y lo pequeño, entre lo pesado y lo leve, dot  a muchos de sus mejores trabajos de un sentido del humor tan eficaz como personal."

Jorge Abbondanza



"Tormenta sobre campo arado". Grafito sobre Canson. 70 x 50 cm. 1999. Colección privada.



"Los juegos fantásticos". Tinta sobre Canson. 63 x 44 cm. 1974. Colección privada.

FRAGMENTO

"El primer encuentro con Hugo (Nantes) y 40 años después", por Nelson Romero, publicado en el diario "San José Hoy" (2009).

Fue memorable y terrible aquel día que me animé a llegar hasta el taller de Hugo.

Hacía poco tiempo que me había venido desde el campo, y a los diecisiete años había juntado en carpetas muchos dibujos hechos pacientemente, tratando de imitar a los grabadores alemanes del Siglo XV.

Un día me decidí y llamé a su puerta. Iba con vergüenza, con esa timidez de animal asustado, propia de los paisanos antiguos. Pero confieso que guardaba la esperanza de deslumbrarlo con alguna de mis obras, porque había dedicado horas y días y años para dibujar abigarradas alegorías anacrónicas, con puntillismos y prolijos entretrejos de líneas a pluma. (...)

Ese viaje fue el comienzo de mi carrera, hace cuarenta años. La tremenda paliza crítica que me propinó me aniquiló por un tiempo, pero de las heridas surgieron visiones y conductas que he tratado de cultivar en la vida, siguiendo el mensaje honesto de aquel hombre que quiso ser albañil, y derrumbó los palacios de lo falsamente sublime y solemne, y los monumentos a la vanidad humana. Transformó su vida en su mayor obra de arte, hecha de sarcasmos, ironías, desplantes, juicios lapidarios y mensajes premonitorios, de profeta surrealista. Se les rió en la cara a presidentes y dignatarios; en su taller hizo sentar en cajones de verduras a embajadores y burgueses plenipotenciarios; apedreó iglesias; expropió santas vírgenes de los altares de capillas y las transmutó en prostitutas solemnes, que expresaban todo el dolor de lo humano; transformó imágenes de santos en dictadores ridículos; con maxilares de caballos construyó rostros pavorosos de bichicomes que proclamaban ser emperadores de la miseria; se sentó en la cátedra de la iglesia de Colonia y dio un sermón para un público invisible que lo aplaudió conmovido.

(...)

Barnizó todo con un negro humo sacado de mundos calcinados.

Un martes 10 de marzo, a las 5:30 de la madrugada, dio por finalizada su gran obra.

Miró hacia el infinito, y asombrado y feliz, vio que había creado la imagen de Su Maestro.

Y dicen que se murió, quieto.



"Abstracto III". Técnica mixta sobre Canson. 63 x 44 cm. 2011.



"Abstractos". Técnica mixta sobre Canson. s/d. 2011.



"Siempre hablábamos de temas políticos y todo eso que nos preocupaba, no solamente de arte o de creatividad, sino que los dos estábamos preocupados por el destino del pueblo nuestro y del ser humano en general", recordaba. En el año 2010 realizó una muestra en la ciudad de Salto en homenaje al escultor coterráneo titulada "Serie Negra", que contenía temas basados en los grabados de Francisco de Goya (los "desastres de la guerra", los "disparates", y los "proverbios"), así también como obras fundadas en la obra escultórica de Nantes, y en "El elogio de la locura" de Erasmo de Róterdam. Se definía principalmente como dibujante y "mal colorista": "...cuando

pongo color es solo como base, como una cosa secundaria, pero lo que prima siempre es la línea, el trazado, porque me gusta, me gustó siempre. Incluso a través de los años hay gente que me ha dicho ¿pero por qué no pintás?, y la respuesta que yo les doy es que tenemos médicos por ejemplo que son cardiólogos y ¿por qué los vamos a hacer gastroenterólogos? Y creo que se pudo lograr a través de los años, junto con otros dibujantes, que en el Uruguay se creara un público especialmente para el dibujo." Siempre aspiró a vivir de su obra, decisión que lo llevó a vivir periodos de cierta irregularidad económica. Intentó, sin éxito, abordar un ambicioso proyecto cooperati-

vo para fundar en el centro de Montevideo una galería de arte con obras de dibujantes nacionales (apenas llegó a compartir la idea con un puñado de colegas). Acorralado por la incertidumbre realizó algunas obras no figurativas (ligeramente emparentadas con las pinturas de Xul Solar y Kandinsky) que tuvieron una buena acogida por parte del público aficionado. Hace unos años, en un encuentro furtivo que tuve con Romero en la Terminal de Tres Cruces, me comentó: "Es increíble que se venda mejor esto que lo otro". Y en efecto: era "increíble" porque Romero no producía esa serie con la misma convicción ni con el mismo entusiasmo. Detrás de tan cándida protesta, moraba un artista que era fiel a sus propias revelaciones personales, haciendo primar su lenguaje a expensas de oportunismos varios. En un mundo que cultiva a cara descubierta el lobby, la soberbia, el parricidio idiota, la fruslería y la vejez de la novedad, es entendible que se cierre con Romero un ciclo signado por la coherencia y el respeto (consigo, con sus pares, y con las corrientes ajenas). La historia ratificará o no, como con todos quienes estamos en esto, el valor de su obra. Pero por otro lado, su reciente muerte no impide que se reconozca su generosa entrega como prolífico hacedor. Una de sus últimas actividades públicas fue como integrante del tribunal que se ocupó de la selección y calificación de los trabajos que se presentaron para el Salón Nacional de Pintura organizado por la Intendencia de San José con motivo de los cien años del Teatro Macció. 



"Su ilustrísima Santidad confesando a un hereje antes del desayuno". Grafito y tinta color sobre Canson. 30 x 47 cm. 1990. Colección privada.

TRAYECTORIA

Nelson Romero
(San José, Uruguay, 1951 – 2012).
Autodidacta.

Exposiciones Individuales

1972

Primera individual en Galería de Arte del Palacio Salvo.

1973

Instituto Cultural Uruguay-RDA, San José. Casa Bertolt Brecht. Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.

1976

Galería Barcelona, Barcelona, España.

1977

Galería Gordon, Buenos Aires, Argentina.

1978

Instituto Cultural Uruguay – EEUU.
Galería del Notariado.

1979

Galería Gordon, Buenos Aires, Argentina.
Museo Municipal de Santa Fe, Argentina.
Anual Staff Gordon Gallery, Buenos Aires, Argentina.

1980

Galería del Portal. Anual Staff Gordon Gallery, Buenos Aires, Argentina.

1981

Galería Brecha.

1984

Galería Latina, Punta del Este.

1986

Embajada de Uruguay en Argentina, Buenos Aires, Argentina.

1990

Museo Departamental de San José.

1992

Museo de Arte Contemporáneo.

1993

Galería Bernheim, Panamá. “Escenas Judaicas”, Galería Latina.

1999

Nueva Congregación Israelita del Uruguay, Universidad de Tel Aviv, Israel.

2010

“Contemporary Artworks from Uruguay”, Galería Eklektikos, Washington DC, EEUU.

“Edad de la Inocencia. Recuerdos de un Tiempo Pasado”, Instituto Cervantes en Tokio, Japón

2012.

Con motivo de la presidencia uruguaya del 19° Período de Sesiones del Consejo de Derechos Humanos de Naciones Unidas, en el Palacio de las Naciones de la ciudad de Ginebra, Confederación Helvética.

Exposiciones Colectivas

Entre 1972 y 2010 expuso de forma colectiva en todo el territorio nacional, y en las ciudades de Porto Alegre, Buenos Aires, Berlín, Bonn, Stuttgart, Munich, Grabrovo, New York, Massachussets, Washington DC, Toronto, Mississauga, Canadá y Montreal.

Premios, Concursos, Bienales de arte

1974

Gran Premio “Salón de Dibujo”, Punta del Este.

1979

Premio Bienal Latinoamericana de dibujo, Museo de Maldonado. Anual Staff Gordon Gallery, Buenos Aires, Argentina.

1980

Anual Staff Gordon Gallery, Buenos Aires, Argentina. Invitado a la “1° Bienal Internacional del Deporte en las Artes plásticas”. Invitado a la “4° Bienal de Dibujo, Museo de Arte Americano de Maldonado”, Maldonado.

1983

Seleccionado Premio Concurso “Club del Lago”, Galería Latina, Punta del Este.

1984

Primer Premio Concurso “El Olimpismo y las Artes Plásticas”, Subte Municipal de Montevideo.

1985

Mención de Honor en la “7° Bienal Internacional del Humor y Sátira en el Arte”, Grabrovo, Bulgaria. Exposición en “Arco”. Madrid, España.

1986

Invitado a la “2° Bienal de la Habana”, Cuba. Invitado al “6° Premio Citicorp”, Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado.



Fotografía sin datos.

1994

Participa en el “10°. Seminario de Dibujo Iberoamericano”, Washington, EEUU.

1995

Seleccionado en la “12° Bienal del Humor y la Sátira 95”, Grabrovo, Bulgaria. Premio “Museo Departamental” en el “XXIV Salón de Artistas Plásticos del Interior”, Museo de San José.

2004

Invitado a la “Bienal Internacional del Humor y la Sátira en el Arte”, Grabrovo, Bulgaria.

Bibliografía:

“El Dibujo”, W.E. Laroche. “Arte Uruguayo y otros”, Ángel Kalenberg. “Escenas del Mundo Interior”, Nelson Pilosof. Colecciones particulares: Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela, Colombia, México, EEUU, Canadá, España, Japón, Francia, Alemania, Suiza, Holanda, Italia e Israel. Museos: Casa del Humor y la Sátira, Grabrovo, Bulgaria. Fine Arts Work Center, Massachussets, EEUU. Fundación Pompidou, Paris, Francia. Fundación Rally, Punta del Este. Museo de Arte Americano, Maldonado. Museo de Arte Contemporáneo. Museo Nacional de Artes Visuales. Museo José Luis Cuevas, México.

COMUNICACION



Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.

Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 01890* - www.tiempost.com.uy



tiempost

postal | logística | distribución

No hay que entender, hay que sentir

CARLOS REHERMANN

De una escultura de Jeff Koons la sección de arte del diario argentino *La Nación* dijo: "US\$ 33,6. Precio tope para una escultura de Jeff Koons, ex de la Cicciolina, en la subasta de Christie's. Un éxito". La ilustración no es una foto de la escultura, sino del autor. El redactor tiene claro que en todo el asunto lo que menos importa es la obra. El error (treinta y tres dólares, en vez de treinta y tres millones) carece de importancia, porque en el fondo tampoco importa si se vendió a esa cifra o a cualquier otra. La frase de *La Nación* es ejemplar por la cantidad de información relevante que transporta: dice la cifra, informa que es récord para el artista, para la turba ignara que accede a la nota da cuenta de quién es el artista (el ex de la Cicciolina, que vaya uno a saber quién es), quién fue el rematador, y el juicio: un éxito. Un buen ejemplo para una escuela de periodismo. Es una buena frase, sin ironías, aunque las personas verdaderamente interesadas por el arte dirán que cada una de esas informaciones es irrelevante. Estarían equivocadas: desde los años sesenta del siglo pasado, el Arte se casó con la Moda, y por lo tanto los discursos acerca del arte (lo que antaño se denominaba crítica) caen dentro de la categoría periodística "sociales".

Constantemente se producen manifestaciones de este maridaje entre arte y moda. En Montevideo acaba de ocurrir una en ocasión de la presentación de la primera Bienal de Arte de Montevideo. Esta exposición se realiza en el casco histórico de la ciudad, en varios edificios pertenecientes a un banco estatal y a la iglesia católica. Se presentan allí obras de sesenta artistas de todo el mundo.

Los organizadores probablemente estén de acuerdo con el artista estadounidense Joseph Kosuth, que ha postulado que "todo el arte (después de Duchamp) es conceptual, porque el arte sólo existe conceptualmente". El perfil de la Bienal de Montevideo se acerca a la idea de este líder del arte conceptual. A pesar de que Kosuth leyó apresuradamente y quizá no muy bien a Duchamp, ha sido un gran difusor de las ideas del francés. Es, así, uno de los más influyentes "falsos amigos" de la modernidad, al decir del crítico inglés T. J. Clark.

Para promocionar la Bienal, sus organizadores convocaron a varias personas, con quienes realizaron una serie de videos para ser difundidos por televisión. De los seis videos realizados (además de uno que no se difundió, protagonizado por el curador de la Bienal, Alfons Hug) sólo uno

de los personajes tiene relación con el mundo de la cultura; se trata de un escritor de larga trayectoria, que sin embargo nunca estuvo relacionado con las artes visuales. Los otros actores son: un cocinero de televisión; una princesa, una modelo publicitaria, una periodista de televisión y otra de radio. Todos ellos son conocidos por buena parte de la audiencia de los medios masivos uruguayos.

El recurso es común en la publicidad: un futbolista habla de las bondades de un teléfono; un actor de cine nos explica que nada hay como cierta máquina de café; una actriz perfumada desfallece de deseo por un modelo de buen tono muscular. Son códigos idiotas a los que nos hemos acostumbrado, y no hay problema en aceptarlos. Después de todo, los perfumes, los teléfonos y las máquinas de café son unas tonterías sin importancia.

El techo del relato publicitario lo pone el propio producto, y cualquier famoso es apto para promocionarlo. Lo que dice el protagonista de la promoción no tiene importancia, porque el producto no tiene importancia, y por lo tanto no se requiere un saber articulado a través de un discurso. Cuando se usa el mismo mecanismo para promocionar un acontecimiento artístico como la Bienal de Montevideo, aparece el

“Se entiende que el hombre desconozca la historia del arte uruguayo, pero ese desconocimiento arroja sombras sobre la probabilidad de aciertos de su curaduría. Uruguay no fue cuna de ninguna modernidad, y más bien rechazó a los movimientos de vanguardia del siglo XX.”



siglo XXI en todo su esplendor de gigante microcéfalo.

En el primero de los videos, la presidente de la entidad organizadora, la Fundación Bienal de Montevideo, presentada como princesa, soba siniestra o cariñosamente un perrito y dice, arrastrando indiscriminadamente vocales y consonantes, *“buscamos a través de este evento cultural proyectar al mundo la luz que brilló al principio del siglo XX”*.

La explicación de esta misteriosa referencia a la luz que brilló hace cien años está en otro video, en el que el curador de la Bienal dice: *“Montevideo y Uruguay tienen una posición privilegiada porque el país ya fue cuna de la modernidad del siglo XX”*.

Se entiende que el hombre desconozca la historia del arte uruguayo, pero ese desconocimiento arroja sombras sobre la probabilidad de aciertos de su curaduría. Uruguay no fue cuna de ninguna modernidad, y más bien rechazó a los movimientos de vanguardia del siglo XX.

En su tiempo (y bastante más tardíamente que a principios del siglo) Torres García fue el único moderno respetado, y eso gracias a factores que nada tienen nada que ver con el arte. Rafael Barradas, que era un enorme artista, fue prácticamente ignorado, salvo

por unos pocos amigos. En todas las áreas Uruguay se mantuvo muy lejos de los modernos, y fue recién en la segunda posguerra, cuando en Europa surgían las neovanguardias, que aquí comenzaron a aceptarse algunas tendencias, y con muchísimos reparos. Alfredo Mario Ferreiro en poesía, Paco Espínola en teatro, Carmen Barradas en música, habían sido calurosamente ninguneados. Pero propalar cualquier especie sobre el pasado glorioso del país parece que sirve para convencer a una princesa, a la que después se le hace decir un sinsentido. Pero bueno, ya se sabe, la monarquía, la aristocracia, el siglo XVIII.

Obras y zurullos

En otro video, una periodista, cuya característica es la voz sonriente y, en su llegada a la televisión, la cara sonriente, y una actitud entusiasta y optimista, llena de lo que un catequista denominaría “contagiosa alegría de vivir”, afirma: *“El arte es la materialización de lo más invisible del ser humano [...] Por eso el arte no hay que entenderlo... Simplemente lo que hay que hacer es sentirlo”*. El sinsentido llega a la perfección: la Bienal propone exactamente lo contrario a lo que promociona esta periodista, ya que el arte conceptual,

protagonista de la muestra, es enemigo de lo que se siente.

Un tercer video muestra a una modelo de amplísima sonrisa, que, un poco insegura, afirma que *“el arte es como la más genuina expresión del alma”*. Ese “como” es conmovedor, porque denota humildad, ya que ciertamente haber afirmado, por ejemplo, que “el arte es la más genuina expresión del alma” podría interpretarse como jactancioso, en esta época en la que nada conviene que sea completamente algo, ni siquiera un asunto tan subjetivo como la expresión de esa suprema inmaterialidad íntima, el alma. La modelo afloja un poco los abdominales y suspira de alivio cuando dice: *“Está bueno que tengamos una Bienal”*. Una afirmación contundente, que recuerda la “Un éxito” de *La Nación*.

El cuarto video presenta a una conductora de televisión que explica el arte *“¿Qué es el arte para mí? —se pregunta, en un momento de íntima reflexión, y se responde—: Es crear”*. La conversión instantánea del sustantivo en verbo viene justificada de inmediato a través de una segunda verbalización del nombre: *“la pintura en especial es una forma de... de expresar mucho más poderosa que la palabra”*. Como bien demuestra la bella protagonista del video, la palabra no es su fuerte. En el video, la conductora,

“De manera hartamente extraña el arte que se muestra en el video es de la más crasa factura *pompier* de taller de barrio, algo que uno identifica de inmediato como lo absolutamente opuesto a una muestra de arte actual.”



espléndida con una blusa que permite disfrutar de sus hombros, frota y apoya sin miramientos la mano sobre lo que parece ser un óleo craquelado, misteriosamente seco e inmune, por fortuna, a sus manipulaciones. De manera hartamente extraña el arte que se muestra en el video es de la más crasa factura *pompier* de taller de barrio, algo que uno identifica de inmediato como lo absolutamente opuesto a una muestra de arte actual.

Otro spot muestra a un empresario periodístico y cocinero, que afirma: “Cocinar es un arte”. Su observación dispara la imaginación: Si cocinar es un arte, ¿cagar es lo que hace la crítica? Porque la crítica es lo que viene después de la fruición, el aprovechamiento, la incorporación del arte. Y efectivamente, la ausencia de crítica —que, de existir, sería un aparato social—, ha convertido los discursos sobre el arte en deposiciones individuales, abandonadas en márgenes periodísticos, como zurullos al borde de un camino campestre. No: cocinar no es un arte, y aquí termina

todo posible diálogo con quien proclame semejante estetización de la digestión. Ni siquiera los griegos, para quienes ponerle radios a una rueda de carreta era tan *techné* como pintar unas uvas capaces de engañar a un pajarito, consideraban que cocinar era *techné*.

Uno puede ir a la Bienal y ver las obras de muchos artistas, que muestran un panorama ajustado y representativo del arte actual en el mundo. Quedan muchas manifestaciones afuera, pero eso no importa, porque siempre, en cualquier selección de obras, quedan cosas afuera. Hay quienes dicen que al mismo tiempo se incluyen cosas que no tienen sentido ni valor, y probablemente sea cierto, pero eso también es inevitable. El problema mayor no está en la Bienal en sí, sino en los discursos en torno a la Bienal: los propios organizadores banalizan, dispersan, desorientan, a través de apelaciones sensibleras, errores básicos de concepto y de historia, e identificación con figuras especialmente ineptas para referirse al arte.

No es que un cocinero no pueda hablar de arte; todo el mundo tiene derecho a hablar de lo que quiera. El problema es que los organizadores no convocan a un cocinero para hablar de arte porque alguna vez el hombre escribió sobre arte o reflexionó sobre arte, sino porque como cocinero es exitoso. Lo mismo para la modelo, las periodistas y hasta el escritor veterano. Todos han sido convocados por razones equivocadas, lo mismo que un futbolista para vender teléfonos o un actor para vender cafeteras. La idiocia triunfante exhibe su gran dentadura y carcajea salpicándonos de saliva, sin saber siquiera de qué se ríe.

Publicado en “Interruptor”, la columna de “Henciclopedia”.

[http://www.henciclopedia.org.uy/Columna%20H/](http://www.henciclopedia.org.uy/Columna%20H/RehermannBienalMontevideo.htm)

[RehermannBienalMontevideo.htm](http://www.henciclopedia.org.uy/Columna%20H/RehermannBienalMontevideo.htm) ⓘ

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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



25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección
en venta en museos y librerías

patrocinado por Fundación **Itaú**

Arte y dignidad en el corazón de la incertidumbre

Entrevista a Flabia Fuentes, artista plástica y docente de Comunicación Visual y Plástica, dentro del programa Educación en Contexto de Encierro (ECE).

Flabia Fuentes (Florida, 1975) trabaja con personas privadas de libertad; tres días a la semana (dos en el COMCAR y una en la cárcel de Piedras de los Indios, departamento de Colonia) enseña Dibujo en el plan ECE, que permite a los reclusos terminar estudios secundarios. Podríamos decir eso y detenernos solo en la punta visible de una realidad compleja, pero hay mucho más. En medio de los fuegos de artificios que hoy en día banalizan tanto al arte como a la educación, sumada la mirada apocalíptica al marginal, que nos ofrece el noticiero de horario central, la profesora Fuentes, en coordinación con el profesor de Filosofía Oscar Rorra se plantean el valiente desafío de retomar el camino magistral dejado por Pedro Figari, o más cercano, por Guillermo Fernández y darle al arte una dimensión vehicular de dignidad humana. Da cuenta de ello, entre otros proyectos, la publicación de PRES Y DIARIO, periódico realizado por los reclusos del COMCAR, que de acuerdo a su editorial busca “*ser la voz que exprese los ideales de las Personas Privadas de Libertad reconociéndose en su proceso emancipatorio*”.

VERÓNICA PANELLA

¿Cómo llegás al proyecto E.C.E.?

Siempre tuve como una inquietud de llegar con mi trabajo a las cárceles, y la forma que encontré para hacerlo fue a través de la docencia. Cuando era practicante me enteré que Secundaria trabajaba dentro de las instituciones carcelarias. En ese momento era un llamado común, similar al procedimiento para armar listas de interinato, después hubo un llamado especial en el cual las personas que estaban trabajando en ámbitos especiales tenían que presentarse de acuerdo a ciertos requisitos y de esa forma se fue armando una lista de docentes.

¿Estás trabajando en varias cárceles?

Yo comencé a trabajar en esto en el año 2009. Mi primer experiencia fue dentro del Penal de Libertad y fue impresionante. Esa experiencia me convenció que realmente se

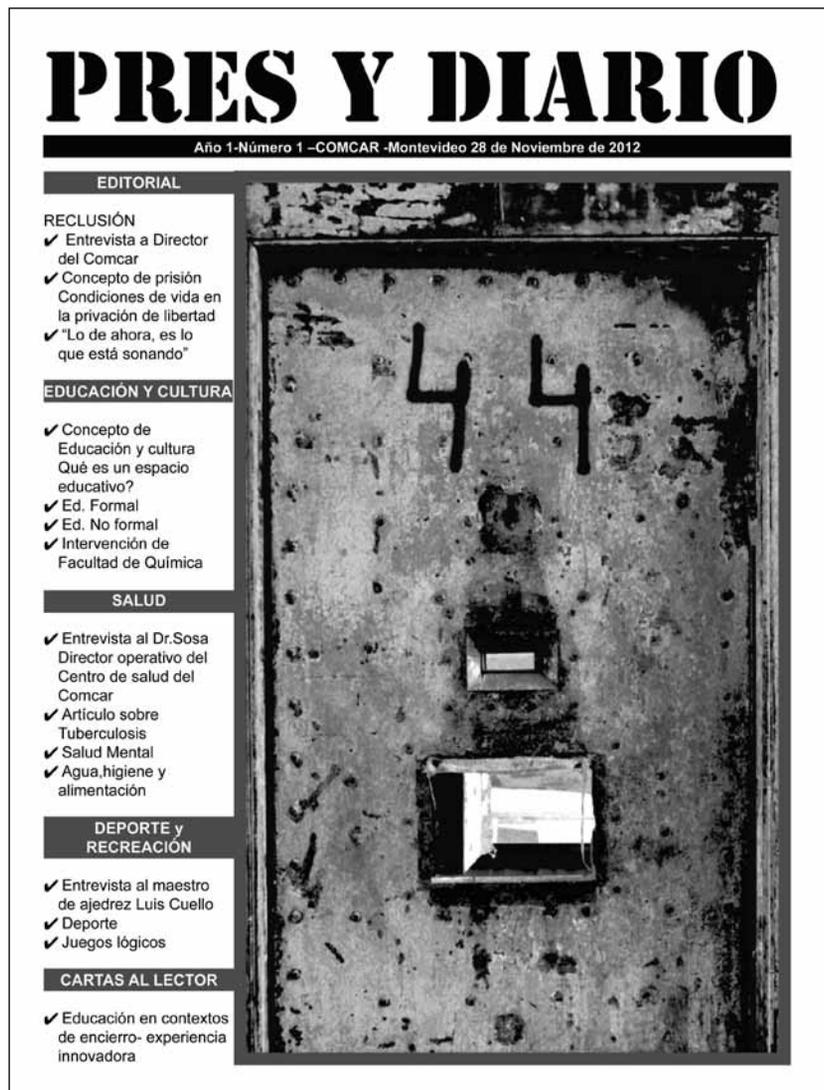
podían lograr cosas. Vos ves el Penal desde afuera y te paraliza, pero adentro me sentí totalmente respetada. Trabajé dos años ahí y luego pasé al COMCAR, a la cárcel de Piedra de los Indios, y a la cárcel de Punta de Rieles.

Tu entrás como profesora de Secundaria, no es un taller específico de arte, sino la materia Dibujo, dentro de los programas curriculares de un plan de estudios similar al de los liceos.

Exacto, es un programa del Consejo de Educación Secundaria dentro de la institución carcelaria. Es interesante la pregunta que hacés porque yo fui al COMCAR a presenciar una mesa de examen invitada por el profesor de Filosofía Oscar Rorra, con quien actualmente trabajo, y los muchachos debían exponer, delante de un grupo de autoridades, un proyecto de investigación sobre



Flabia Fuentes. Foto: Mariana Martínez.



Primer ejemplar de PRES Y DIARIO. Noviembre 2012.

autogestión de cárceles. A mi me generó mucha curiosidad el hecho de que ese contingente de personas reclusas dentro de la masa inmensa que es el COMCAR pudieran reflexionar sobre su propia realidad y elaborar estrategias de como gestionarla. Me pareció fantástico y me hizo iniciar un proceso impresionante en el que tuve que cambiar muchas estructuras de mi pensamiento. Ahí fue que entré, invitada por Oscar para trabajar en conjunto, y en ese intercambio es que surge el proyecto, luego concretado, del periódico PRES Y DIARIO.

El periódico es resultado de la coordinación entre Dibujo y Filosofía

Es importante destacar esto, la idea del plan ECE es trabajar multidisciplinariamente y en multigrado, es decir yo tenía alumnos de primero a quinto grado y esos alumnos también cursaban Filosofía, aunque esa materia sea curricular recién a partir de cuarto año. No todos los docentes trabajamos así, pero ese es el espíritu del proyecto. Y a partir de ahí es que arrancan muchos

desafíos desde el punto de vista del rol como educador, porque es necesario revisar todas tus estructuras y ver qué planteos le vas a llevar a tus alumnos en este ámbito específico. Acá no es válido entrar con esa idea de "ay, tengo que cumplir el programa". Algo que a mí me estimula mucho es que cuento con mucha libertad para trabajar, aunque parezca contradictorio, si pensás lo restrictivo del espacio en otros aspectos. Me siento libre y respaldada al momento de estructurar los contenidos. Acá se trata de estar atento a los emergentes. Estar ahí para ellos, para romper esquemas desde la Filosofía y desde el Dibujo.

Justamente, cuando leía sobre el proyecto que llevan a cabo ustedes y el diario como su materialización, yo pensaba "¿arte y filosofía nada menos como formas de trascender al encierro!" ¿Es válida esa percepción o estoy "romantizando" una situación que por terrible resulta inimaginable?

Un objetivo para la comunidad pedagógica que va ahí, creo yo, es que los alumnos a

través de la educación y de la cultura tomen conciencia de su situación y logren trascenderla. Y ahí, desde esa premisa, trabajar particularmente sobre el concepto de "arte". Con respecto a lo que te decía de los replanteos, yo me tuve que cuestionar mis definiciones en este sentido. Me encontré con que tenía una visión muy elitista acerca de lo que era arte y tenía también estrategias educativas muy estructuradas, que a mí me daban seguridad. Sabía que con esas estrategias el muchacho funcionaba...

El muchacho de catorce años en el liceo.

Claro, pero yo también fui con esa impronta a la cárcel, y luego con el cruce con Filosofía, que me hace cuestionar la esencia de estas cosas, me pregunto y les pregunto "¿qué esperan ustedes de la educación?". Eso me lleva a cuestionarme los conceptos de arte y de belleza...

¿Y cuál es la respuesta? Tú corregime, pero me imagino el trabajo de ustedes menos por el lado de enseñar proyecciones y más por la búsqueda de esa función liberadora del arte.

Lo que hacemos con el profesor Rorra es cuestionarnos el "¿por qué estamos acá?", "¿cuál es la función de la educación?" A partir de las respuestas de los alumnos y adaptándome a la realidad que me rodea es que llego a la conclusión que el arte tiene que servir para transformar esa situación que estan viviendo, para hacerla más digna. Ahí trabajamos el concepto de belleza moral, inherente al ser humano. La libertad de pensamiento, la capacidad de respetar al otro, la posibilidad de crear... Todo es una excusa para que se convierta en la posibilidad de transformar la situación en la que viven, modificar su estado de opresión. Es dar la posibilidad de recuperar la palabra clausurada. Te voy a contar una anécdota del diario; cuando ellos presentaron el proyecto el 28 de Noviembre, que además era el examen de Filosofía y de Dibujo, decían, "si, porque cuando salgamos y recuperemos la libertad las personas van a saber que estamos trabajando a través del diario..." y una profesora pide la palabra, "voy a tener que hablar porque si no me voy a sentir mal conmigo misma... ustedes ya están siendo libres, acá está la prueba, acá están sus palabras" y levantó el ejemplar de PRES Y DIARIO que había recibido. El concepto de libertad se viene trabajando desde antes ¿y cómo se pueden generar esas instancias de libertad? Y bueno, ¡a través del pensamiento! Entonces yo no se si eso está tan claro en el día a día del "afuera" de la cárcel ¿Estar libre es sólo estar fuera de las rejas? ¿Cuál es la dimensión de libertad?



Trabajo de alumnos del taller de esculturas con chatarra. Cárcel de Piedra de los Indios, departamento de Colonia.

¿En qué circunstancias deciden que el vehículo para expresar esos conceptos abstractos sea un diario?

En realidad la idea de hacer un diario fue la excusa para materializar todos los esfuerzos y reflexiones que veníamos llevando adelante en clase. ¿Cómo mostrarle al "afuera" lo que estamos trabajando? En el diario hay un proceso intelectual, hay una autonomía... ellos se apropiaron de ese espacio. Y surge como elemento pedagógico, ya no se trataba de adquirir determinada destreza para volcarla a una lámina, o una idea para repetirla en el escrito, sino darle otra dimensión a ese conocimiento adquirido. Es, por ejemplo, detenerse en el concepto de hacinamiento y reflexionar a través de la imagen. No enseñé dibujo técnico para que quede en una lámina. El dibujo técnico sirvió para que el estudiante fuera a su celda y la viera con otros ojos, "levitara" en ella observando desde arriba, porque además no pueden tener cámaras ni sacar fotos, y trasladara lo visto a la proyección, registrando en forma crítica las condiciones de su encierro. El conocimiento tiene ahí una relación directa con la práctica y con sus necesidades y carencias. Mi trabajo me tiene que llevar a cuestionarme qué puedo aportar a esas personas en situación de vida extrema.

Que el conocimiento sea significativo.

Exacto, partimos de la base de que somos seres materiales, sensibles y racionales. Esas características las tenemos. Entonces si las tenemos vamos a usarlas, vamos a cuidarlas. No se trata del arte con un fin puramente estético sino social en el que incluimos a la belleza moral que se traduce en la **DIGNIDAD HUMANA**. Como te decía, la dignidad está presente, es un valor inherente al ser humano, no es que venga yo a decirles que tienen que ser

libres. La cuestión está en cómo... Cuando yo trabajé en el Penal de Libertad, surgió la idea de hacer una cometa, con la que íbamos a trabajar muchos aspectos formales (problemas matemáticos, el hueco) pero el tema era "¿y qué significa esa cometa?". El caso es que llevamos el proyecto adelante, se hizo la cometa "¿y ahora, que hacemos con esto?"

La respuesta inmediata sería remontarla...

Claro, pero no se podía. "No podemos remontar la cometa porque estamos presos..." Yo en ese momento tenía una base menor de Filosofía, yo estoy aprendiendo mucho con el profesor Rorra... ¿No podemos remontarla?, entonces ¿que vuelta le podemos buscar?" Surgieron ideas, "yo se la voy a mandar a mi hijo, que hace casi ocho años que no lo veo", "yo se la voy a dar a mi hija en la visita, que se viene el día del niño". La cometa se transformó en un símbolo fuertísimo de "poder regalar libertad".

En el correr del 2012 sacaron el número uno del PRES Y DIARIO y fue algo así como el cierre de ese año.

Si, como decimos ahí en la editorial del dia-

rio, no fue un parto fácil. Entre otras cosas, no contamos con ningún apoyo económico y la idea es encontrar ese apoyo.

Te iba a preguntar eso, qué pasa por ejemplo con la infraestructura, con los insumos materiales para el proyecto. Porque en general no es fácil, pensando al menos en mi experiencia en Secundaria, sacar adelante una propuesta que vaya a contracorriente de las estructuras tradicionales, y si sale suele ser a pulmón.

Acá no estamos fuera de esa realidad, teniendo en cuenta además que se trata de una institución (Secundaria) dentro de otra institución (el sistema carcelario) Esa institución carcelaria tiene sus modos, sus reglas y sus códigos. No teníamos ni computadora. Por el esfuerzo de colegas conseguimos que Facultad de Psicología nos brindara algunas computadoras, las entramos con todo lo que implica entrar cualquier cosa a la cárcel, todos los permisos pedidos. Después el tema de los cables. No hay conexión por un tema de seguridad... logramos los cables. Después tuvimos muchos percances por diversos motivos: nos borraron archivos, nos cortaron la luz, nos sacaron algunas computadoras, se

EL LIBRO DE CABECERA

"Este año en el **COMCAR** cuando pregunto '¿Qué es el arte para ustedes?', un muchacho con un librito muy pequeño, con sus puntas todas dobladas (...) comienza a leer la definición. Yo me había quedado impactada, no por la definición sino por su librito.

-Profesora siempre ando con él. Es el libro de cabecera.

(Espínola Gómez decía que el libro que, por obligación debía de leer todo ser humano, era el diccionario.)"

Flabia Fuentes, fragmentos de su diario de profesora.

perdía la llave de esa sala que tanto esfuerzo nos costó armar, a todo esto sumale todo el tiempo que no fuimos a clase por los motines...

Tenés que adaptar tu cátedra, por así decirlo, a la dinámica carcelaria, a lo que está pasando, a las reglas establecidas.

Si, yo en un momento dije "bueno, bajo los brazos...", pero lo que te estimula es la actitud de los muchachos que te dicen "no profesora, esto nos hace más fuertes, esto se hace así" y ahí arreglan el cable y acomodan esto otro que no está marchando...

Hicieron propio el proyecto, generaron los textos, las imágenes...

¡Es qué es de ellos! El diario es de ellos. Hay que tener en cuenta varias cosas con respecto a las limitaciones para el trabajo. La idea era no dar ni un paso en falso. El tema de la tapa, ¿cómo iba a ser? ¿Se arma la discusión! Un compañero había hecho un logo de un tero con un megáfono [ver

recuadro] pero lo rechazan porque "el tero es un alcahuete". Bueno, el tero no va, ¿qué proponen entonces? Ellos querían una puerta carcelaria, pero no podíamos sacar una foto a una de las del COMCAR, así que me fui hasta el Museo de la Memoria a sacar fotos. Después me dijeron, "-pero profesora, vamos a ponerle el número 44 que es la cárcel", así que se modificó con photoshop. Después cargamos un programa, y fuimos diseñando y diagramando las secciones y por último lo mandamos a una imprenta. El objetivo para este año es sacar tres o cuatro números más.

¿Cómo fue el tema del tiraje y la distribución? ¿quiénes fueron pensados como destinatarios del PRES Y DIARIO?

Es un tiraje de mil ejemplares que se distribuye dentro del COMCAR, pero también llega a otras cárceles, llega al Penal de Libertad, a la cárcel de Punta de Rieles, a la cárcel de Colonia, a Salto y también a las familias de los presos.

En uno de tus textos hablabas de encontrar lo bello en esa situación, ¿es posible?

Estoy totalmente convencida. Algunos técnicos hablan de la resiliencia, como el metal en las vías de tren que se adapta a todo, al calor, a la velocidad, sin romperse. En la medida que crecemos perdemos la capacidad de crear, o mejor dicho, nos hacen creer que la perdemos o que se distribuye y a unos les toca y a otros no. Los de ciencias no son los creativos, esos son los de dibujo o música y no, ¿por qué tiene que ser así, si además la creatividad es un instrumento que nos ayuda a percibir la realidad y a transformarla? ¿Qué vamos a hacer con todas esas camas rotas que quedaron en el COMCAR por el motín? Ya hay un proyecto para hacer esculturas en una propuesta similar al trabajo que vengo haciendo en Colonia. Pero claro, no depende sólo de mí, sino de toda una estructura jerárquica. Todos los centros penitenciarios son diferentes, tiene en común el en-

HUBO UN CAMBIO EN EL COLOR AZUL

"El color azul, es, según categorías que han hecho, un color frío, pero nosotros pensemos en la relatividad del color. Depende de con quien esté acompañado (...) su temperatura. Que curioso! depende de como me haya levantado y/o como me trate el funcionario como lo percibo, como un color frío o cálido.

_Siii?!!!

_Somos (o soy si llego sola) profesores. (Mientras mostramos la cédula)

_Adelante, nos dicen los policías de la metropolitana.

Entregamos la C.I. Abrimos los bolsos y luego viene el sensor que dibuja el contorno de nuestro cuerpo y marca la altura que depende, si te sentís alto o bajo, según la altura del funcionario.

_ Muchas gracias, y pasamos la segunda puerta con tejido. Sé que no debo abrirla. Es de hierro o caño mejor dicho. Pintada de color azul. Caminamos por el color gris marcado por el portland.

Para cortar camino, pisamos las gramillas del pastito y nos enfrentamos al tendero con camisetas de Peñarol, Nacional y prendas de vestir del Módulo Nueve.

Saludos, preguntas, y sonidos de algún tambor, alguna ráfaga de yerba mate...

_¡Buenos días,! también dibujados con la mano por las distancias físicas y de cercos con tejidos.

Seguimos por las calles al terminar con la cortadita y nos enfrentamos a la montaña de camas de hierro y elásticos, como las que tenía mi abuela, montadas una encima de otra, resultado del motín. Volvemos a pisar el verde con un poco de pedregullo. De un extremo el crecimiento de la pequeña quinta, que se percibe el paralelismo de

las plantaciones y por el otro la repetición de formas rectangulares, grises que se traducen en la producción de bloques.

En nuestro frente, a los lejos ya no hay un horizonte. Hay un gran muro, gris y débil decorado con un alambre púa. Pensar que el color gris es de una gran sensibilidad, seducción. El que se utiliza para lograr el equilibrio en una composición pictórica. Para traducirlos en conceptos de Torres García y de Guillermo Fernández, se habla del valor del color que es diferente al color mas claro u oscuro.

Creo que aquí están hablando del mundo sensible, espiritual. Hablan de la luz.

Al llegar a la puerta de entrada del espacio educativo o llamada Escuela, nos encontramos nuevamente con un tejido pero este año con una particularidad, el nido de TEROS.

Ya sabemos que el tero engaña al humano con su actitud de ataque y canto para defender su nido.

Por la puerta con tejido que atravesábamos para entrar al espacio de educación, pasábamos primaria, secundaria y policías.

Me enteré haciendo el periódico y discutiendo, ellos, por el logo del periódico, Pres y Diario, que no aceptaban el logo del tero que había hecho un compañero porque éste es "un alcahuete".

A mí me había parecido muy cómico ya que estaba el tero con un megáfono. El periódico no era mío. Fui escuchada pero no aceptada mi opinión.

El tema fue que si bien el tero no es querido, los huevos, luego sus pichones fueron el disfrute, producto de la sensibilidad, que generaba ver a esa familia."

Flabia Fuentes, fragmentos de su diario de profesora.

cierto pero todos se manejan con criterios diferentes. Imaginate que yo, en Piedra de los Indios, tuve la oportunidad, autorizada por el director, de trabajar con machete, chapas, alambres... Está bien, es una cárcel más chica, modelo, con espacios verdes, pero tiene que ver con la empatía establecida. La persona que blandía ese machete sabía que yo confiaba plenamente en ella y actuaba en consecuencia. Ellos te preguntan “_profesora ¿usted tiene miedo?” Con un gran desarrollo de la percepción se dan cuenta si eso es así. Trabajábamos bajo el árbol de pitanga, o íbamos a la charrería, más allá estaban otras personas que nos ayudaban, unos soldados profesionales que también estaban reclusos y nunca se dio un incidente.

¿Cómo es tu carga horaria dentro del plan de estudios?

A la cárcel de Piedra de los Indios le dedicaba el viernes íntegro y al COMCAR iba dos días, toda la mañana uno y todo el día el otro. Pasaba el día allá, almorzaba allá. Estaba todo el día.

Todo el día estabas en la cárcel... en uno de los fragmentos de tu “diario de profesora” te referías al COMCAR diciendo: “... estoy adentro de esta bomba que pareciera que en cualquier momento explotara y cuando salgo, la veo de afuera, vuelve esa contradicción... entre la percepción de una cárcel y una escuela humana” ¿No es poca cosa meterse ahí a a trabajar y saber que en cualquier momento puede reventar con vos adentro!

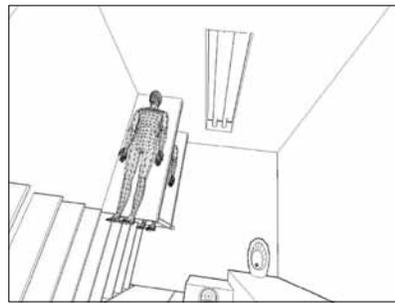
Es que es así, entras al corazón de la incertidumbre, nunca sabés que es lo que va a pasar. Todas las cárceles son bombas de tiempo, pero el COMCAR especialmente. Pero si hay algo de lo que estoy segura es que los muchachos nos esperan, nos cuidan, nos quieren y nos respetan. No se ha dado ningún caso que indique lo contrario y esa es la mayor seguridad que te motiva a ir ahí. Capaz que hoy no viene fulano porque el llavero no lo sacó de su celda, o estaba muy depresivo y no quiso salir o no sé, muchas contingencias hacen que generalmente no lleguen todos a clase.

Contame un poco del proyecto del taller de esculturas en Piedra de los Indios.

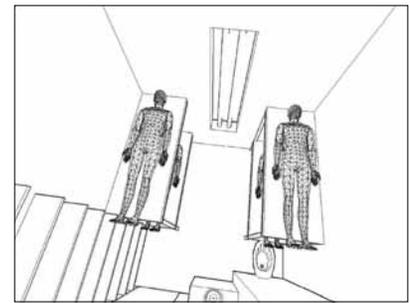
Inicialmente pensé trabajar murales, pero el director, una persona sensible, interesada por el arte, me propuso trabajar con chatarra. Me pareció interesante, lo consulte con los alumnos y quedaron encantados. Yo con mis ideas más estructuradas, quise empezar con prácticas de tallado con jabón y ellos tenían una necesidad de expresión

ESTUDIO DE PROYECCIONES DE LOS ALUMNOS SOBRE CONDICIONES DE RECLUSIÓN.

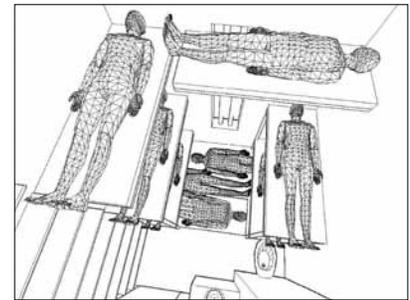
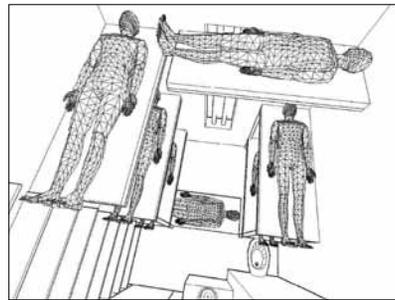
PRES Y DIARIO. Año 1, Número 1. Noviembre 2012, pag. 5.



Celda en situación ideal.



Celda en situación común.



Celdas en situación de hacinamiento.

que trascendía todos esos límites ¡querían agarrar la maza y el soplete! (risas) Hoy en día hay unas cuantas estatuas expuestas en los espacios verdes de la cárcel, en el área de educación, pero ellos propusieron que salieran de ese lugar porque no era un espacio al que pudiera llegar la visita. También llevamos imágenes digitalizadas para exponer en la Bial de Educación Artística de Maldonado, pero por problemas organizativos de esa instancia no nos vio casi nadie.

¿Tu experiencia como artista plástica también se nutre, se cruza con esta experiencia tan fuerte?

Totalmente. Además creo que hay algo que tengo a favor: el oficio de la pintura me lleva a generar una gran empatía con el que está creando. Si tengo una persona que está tratando de resolver un tema plástico, de ver como funciona un color, enojado con una mancha porque no quedó como quería, tenemos un lenguaje en común, preso o no preso, está viviendo cosas que yo también viví dentro del proceso creativo. Es el resorte encontrado por una muchacha en la cárcel de Colonia, convertido en el punto de partida de las alas de la libélula que hicimos en conjunto.

Me acuerdo de una entrevista que hiciste al artista plástico Oscar Caballero, [La Pupila Nro. 9, Agosto 2009] interno de la Colonia Etchepare... Estaba leyendo sobre él y la investigación de Pablo Thiago Rocca sobre “Arte-Otro” y pensaba si

relacionas el trabajo de tus alumnos dentro de esta categoría.

Cuando preparo la ponencia para la Bial de Maldonado dejo planteada la pregunta al público (y por extensión a la sociedad) de que si una persona privada de libertad puede hacer arte. Yo estoy convencida de que sí. Pero en general no es una creación a la que se le preste atención, se valoriza lo que está institucionalizado y para lo otro, los espacios son difíciles. Es cuestión de crear espacios. Yo puedo hablar de la obra de Caballero o ir a verlo porque yo estoy permitiendo ese espacio. Él está abierto al encuentro con el otro, ¿pero cuántas posibilidades damos para ver y hacer arte? Yo creo que por ahí está la pregunta. Fuera y dentro de la cárcel, como fuera y dentro de los museos. Unas personas de Atlántida miraba las fotos de esculturas de Colonia y decía “¡qué bueno sacar el arte de los museos y llevarlos al parque!” Fue muy fuerte decir “no, no es un parque, es el patio de una cárcel...”

Fuiste de los últimos ingresos al taller de Guillermo Fernández... ¿de qué forma influye su magisterio en esta tarea?

Yo siento que este proyecto, la interacción con los alumnos, lo que aprendo con Oscar, me ayuda a entenderlo más a Guillermo. No es que diga “ya lo entendí”, sino que lo estoy entendiendo más... cuándo él hablaba de esa relación de las partes que tenían que formar un todo... el concepto del maestro sale de lo estético para tener que ver con la vida: uno mismo es eso... y no puede quedar entre las cuatro paredes de un taller, tiene que ver con mi accionar, todo el tiempo. 📍

Santiago Tavella

“Otroplano”

En su extensa y polifacética trayectoria artística, además de músico (miembro-fundador del Cuarteto de Nos, una de las bandas de rock-pop uruguayo de mayor prestigio nacional y reconocimiento internacional), artista visual y curador, Santiago Tavella (Montevideo, 1961) integró la gestión del Centro de Exposiciones Subte en 1997 y desde 2007 hasta fines del año 2011 se desempeñó como director. A partir de 2012 se dedica con mayor entrega a su propia producción. *Vivir el Plano*, su última muestra inaugurada en setiembre del año 2012 en el Museo Nacional de Artes Visuales, fue el resultado de casi un año de intensa producción de taller a partir de una investigación en torno a su relación con la arquitectura moderna.

OSCAR LARROCA, VERÓNICA PANELLA

No es sorprendente que un arquitecto se incline hacia las artes visuales, pero llama la atención cuando un arquitecto se vuelca hacia la música. Hablanos cómo se dio ese quiebre, en tu caso, si es que lo hubo.

En realidad, la primera cosa que yo hice, a los trece años, fue querer estudiar pintura. Ese fue el primer impulso “artístico” medio en serio. En esas vueltas di con Miguel Ángel Pareja, que era el abuelo de una amiga de mi hermana. La fui a buscar un día y ella me mostró las pinturas del viejo. Dije: “*Esto quiero*”. Yo estaba con esa idea de “*tengo que aprender pintura en serio*”. La música en ese momento era esa cosa bien inmediata de decir: “*Quiero aprender a tocar la guitarra y armar un grupito para tocar con mis amigos*”. En realidad, recién cuando fui a entrar a una facultad “de algo”, fue que surgió la idea de Arquitectura, porque Bellas Artes en ese momento era impensable; la Escuela estaba cerrada. Mis viejos tenían un poco esa cosa de: “*Bueno che, algo tenés que estudiar...*”

“...Porque de la música no vas a vivir”.

En ese momento más bien era “*Porque de la pintura no vas a vivir*”. Lo de la música estaba muy poco desarrollado. Lo de la pintura también, pero había algo distinto que era el hecho de llevar varios años estudiando con un maestro. Alguien como Pareja, que para mis viejos era totalmente reconocido. Mi viejo, a lo largo de su carrera, hizo al revés que yo. Estudió Medicina y Bellas Artes y se quedó trabajando como médico. Yo no hice ninguna carrera en realidad, porque Arquitectura no la terminé.

Pero te faltó muy poco.

Me faltó muy poco, sí. Pero me quedó siempre la cuestión de lo artístico y a lo largo del tiempo lo que fui haciendo es juntar todas esas cosas en una sola, que tiene que ver un poco conmigo haciendo arte, haciendo música.

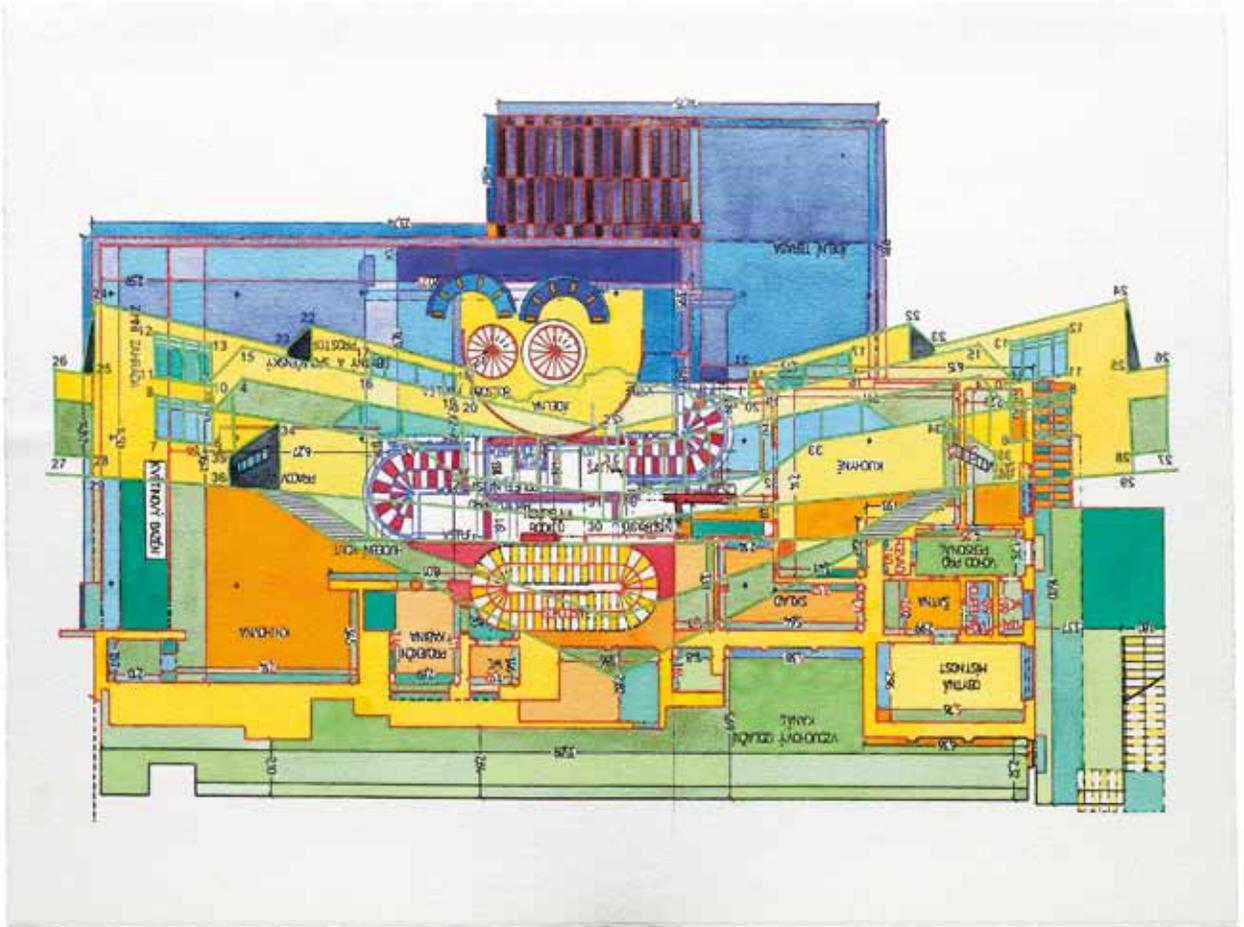
Llegaste a incluir la arquitectura en tu trabajo. En el 2009 hiciste la curaduría

de la muestra “Tristán Narvaja” junto a la argentina Eva Grinstein, y convocaste al Arquitecto Salvador Schelotto para que escribiera el catálogo.

Esa “integración” está siempre presente. En realidad la primera exposición “mía-mía”, en la que de alguna manera mostro algo identificable como propio, como artista, fue en 1990 en la Galería del Notariado.

¿En el ‘90 arrancaste con la serie de las “caritas”?

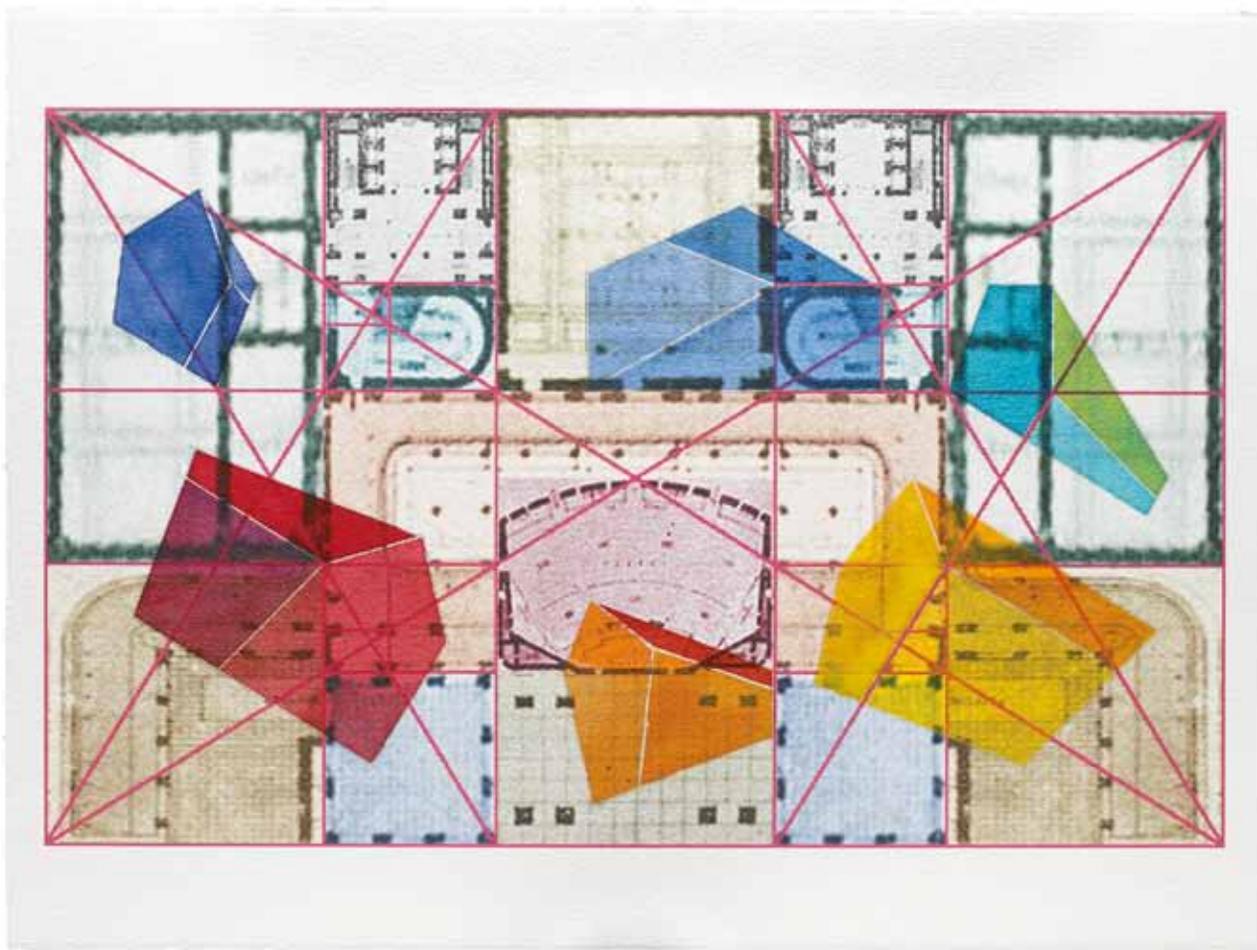
Arranco con eso y por un tiempo bastante largo no mostro nada. Te diría que hasta el año ‘98, después que empiezo a trabajar en el Departamento de Cultura de la Intendencia. Porque, ¿qué pasa? en la década del noventa la actividad con la música me empieza a agarrar un poco más. Seguía trabajando con esta cosa de los planos de las ciudades, pero llegó el año 1994, que fue un año importantísimo para la banda porque tocamos por todo el país...



Mies Tilo. 2012. Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.



La señora Pilar García Pardo. 2012. Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.



Barrio Municipal Luca Pacioli. 2012. Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.

Fue cuando se editó "Otra Navidad en las trincheras".

Sí, ahí dejo de hacer algunas cosas. Al tiempo de eso, en el año 1995 o 1996, yo estaba trabajando en el Banco Hipotecario, pero no me interesaba para nada como para desarrollar una carrera, y armé un proyecto con mi hermana para el Departamento de Cultura de la Intendencia. Lo presentamos y les gusta, pero no saben si nos contratan o no se qué... ahí salta que soy empleado público y me llaman en comisión, que fue todo un proceso que terminó a fin del año pasado. Siempre pensé que estuvo bárbaro no haber sido municipal... ahora lo puedo decir (risas). Cuando empecé a trabajar en la Intendencia organizamos cosas que tenían que ver con música, pero dentro del caos que era el Departamento vi que había un equipo de trabajo de gente de la que, humildemente, yo podía aprender cosas. Eran el "Quique" Badaró y Alicia Haber, que estaban en el Subte y el Cabildo, y en ese momento me interesó meterme en el tema de lo que era lo teórico.

¿Es por esos años que aparece el colectivo LOGO?

No, LOGO aparece bastante después,

después del año 2000. Es posterior a "Movimiento Sexy". Te diría que el 2000 es un año de inflexión donde hago cosas bastante importantes. Por ejemplo, una exposición individual en la Engelman - Ost donde seguí trabajando con los planos y desarrollé algo que era eso que me preguntabas antes, lo de las caritas hechas con letras. Es el comienzo también de una investigación teórica un poquito más profunda, relacionada con la lingüística, que tiene que ver con el sonido de las palabras, pero también con su forma, una especie de poesía visual. Por otro lado, empecé a percibir que había un vacío en el Uruguay al respecto de artistas que trabajaban o habían trabajado con una estética vinculada con el Pop. Había varios artistas que estaban trabajando en eso pero no tenían ni idea de lo que había pasado en Uruguay, aunque conocían a Andy Warhol y demás.

Pero no conocían a Hugo Longa, ponele.

Capaz que lo conocían a Longa, pero no conocían a [Ernesto] Cristiani, ni a otros. En realidad las exposiciones que se hicieron sobre ellos fueron posteriores y tenías que, o ser un experto en el período o haber vivido en esa época para tener alguna

idea, porque además la investigación sobre el tema era inexistente. Lo que yo siempre digo es que esa investigación, de alguna manera, influyó en mi trabajo. Eso me llevó a cambiar el lenguaje oral y escrito por el lenguaje arquitectónico. Lo que estoy haciendo es un reciclaje, en el sentido técnico en el que los arquitectos usan el término. Entonces empiezo a buscar y a encontrar, de hace unos tres años atrás, planos y fotos y cosas relacionadas con la arquitectura que me gustaban mucho. Cosas algunas que me llevaron, incluso a entrar en la carrera. Porque por un lado yo decía: "La arquitectura...no sé, lo que quiero es ser pintor". Me acuerdo que cuando tenía doce o trece años, mi padre tuvo que viajar a Brasil para estudiar una técnica de cateterismo y vino con un libro sobre Brasilia, y a mí eso me resultó totalmente fascinante; una ciudad toda salida de la nada, absolutamente moderna. Después resultó que no era tan así, que tenía "problemitas". Pero la mirada mía sobre ese libro no era: "Yo me fui a Brasilia y tengo una mirada vivencial maravillosa", yo no me fui a vivir a Brasilia, yo me encontré con una obra que estaba casi tan buena como Los Supersónicos [Serie de anima-



Meyerhold y Lubetkin adorando al Pinguino. 2012. Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.

ción de Hanna & Barbera producida en la década de 1960], por decirlo de alguna manera, porque para mí eso era una representación del futuro. Tenía una visión un poco ingenua, propia de un adolescente, de algo "re-moderno".

Oscar Niemeyer fue un moderno.

Es claramente moderno y también la idea de la ciudad zonificada es una manifestación espacial, visual, pero también vivencial del pensamiento moderno (aunque eso último, en el libro no podía apreciarse: es un hecho estético). La arquitectura como hecho estético fue lo que siempre me atrajo. Te lo digo ahora con el diario del lunes, claro, pero ya en ese momento miraba la arquitectura como artista. Cuando empecé a estudiar en serio en la facultad, en el primer año de Historia de la Arquitectura, miraba a los maestros, Le Corbusier, Mies Van der Rohe y me encantaba, pero también (como se estaba viviendo un cuestionamiento a todo eso, relacionado con el posmodernismo) se plantearon un montón de cosas relacionadas con formalidades de los lenguajes que para algunos se podían ver como una marcha atrás. Se proponía recuperar determinados lenguajes archi-

tectónicos, una vuelta a formas en contra del lenguaje purista blanco e inentendible para muchos, esas obras que la gente veía y decía: "Pero... ¿eso no parece arquitectura!", y yo pensaba: "¡No será nada arquitectura, pero a mí me parece genial!", pero claro, eso lo puedo decir ahora; en el momento pensaba: "Ay, ¡que mal que estoy! No está bien que yo piense eso". Después de años de maduración de esas cosas, puedo decir que está bien si lo percibo desde un punto de vista estético. Igual, toda esa crítica posmoderna, no desautoriza, no invalida, no destruye la obra de arquitectos que son fundamentales y que como todo arte tiene esa cosa de su época. Sí muchas veces, cuando tenés una obra de peso, a lo que te habilita esa obra es a trabajar sobre ella, porque en el caso de la arquitectura o el arte moderno es la formalización de un pensamiento. Yo soy de la idea de que es importante el arte como forma de análisis y como forma de crítica. El arte como arte, no el discurso que se hace alrededor, sino la producción artística.

Cuando estabas hablando del soporte, ¿de dónde sale la investigación gráfica de la cual surge la obra?

Vero Cordeiro [Verónica Cordeiro, curadora

de la muestra "Vivir el Plano"] menciona en una parte del catálogo que son "planos robados" y eso es totalmente cierto. Creo que la primera cosa que encontré medio de casualidad, son unos planos del concurso de la Intendencia de Montevideo y del concurso del Hospital de Clínicas.

Proyectos que nunca vieron la luz, como el de Cravotto para el Hospital de Clínicas.

Exacto. Y me pasaba algo que era que los miraba y veía "cosas". Entonces me puse a buscar esas "cosas" y empecé también a rastrear a los arquitectos que me habían resultado más interesantes cuando había estudiado arquitectura. Busqué arquitectos uruguayos también. En el proceso fui armando una especie de abecedario formal, por decirlo de alguna manera. Una forma de decir: "Yo tengo todos estos planos, ahora voy a ir armando una serie de frases y a partir de un abecedario voy a ir armando una gramática". Eso en lo que tiene que ver con las formas plásticas, con lo lineal. Una linealidad que representa un espacio y todo un montón de cosas, pero que en el fondo son "rayas".



La divina catástrofe. 2012. Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.

Luego aparecen referencias que dan lugar a imágenes interlineadas...

Claro, eso surge de ver esas imágenes, que están hechas para otra cosa: "A ver, ¿qué aparece?, ¿qué estoy viendo acá?" Hay varias capas, antes de llegar a la última, la más personal en mi opinión, que es la del color. En mi formación como pintor, Pareja te hacía estructurar a partir del color, porque eso determinaba el peso de las cosas. Si en una pintura vos hacés una cosa sostenida por trazados reguladores y el color está mal puesto, se te cae irremediadamente. Por otro lado, yo miraba el constructivismo que tenemos acá, a partir de Torres García, y claro, no se caía por el color porque básicamente no le daba una importancia protagónica. El eje estaba en la estructura, el color solo "acompaña", y entonces yo fui inoculado por una especie de contradicción. Porque me acuerdo por mi viejo, de tener libros sobre la divina proporción, sobre Luca Pacioli...

William Curtis es a la Historia de la arquitectura del siglo XX lo que Ernst Gombrich a la Historia del arte ¿"Vivir el Plano" superpone ambas miradas?

Hay mucho estudio con respecto a la arqui-

tectura de acuerdo a las proporciones, el plano formal de la Historia del Arte, que era un poquito mi influencia cuando me largué a hacer arte, allá por el ochenta y poco, y me encontré con un mundo que iba por otro lado, y me llevó a preguntarme: "¿Que hago yo aquí con todo esto?". Era un momento de desacomodo.

No había tampoco mucha información.

Por un lado había poca información, pero también había un surgimiento de un montón de tendencias artísticas, que a toda esta cuestión formal la subestimaba de alguna manera, y quizás con razón, en el sentido de que solo con eso no alcanza. La ruptura en ese momento quizás estaba por el lado de abandonar el formalismo y todas esas cosas que justo eran las que yo había aprendido. A partir de ahí creo que, a lo largo de mi vida, fui buscando la forma de utilizar esos elementos que me gustaban de una manera que no fuera repetitiva de lo que me habían enseñado. Por más que el maestro, cuando vos estás pintando como él te dice: "Ah, viste... ¡así está bien!" (risas) A lo largo del tiempo fui buscando maneras de ir incorporando elementos, y todas esas capas tienen que ver con eso.

Una de esas capas también tiene que ver con el humor.

Claro, la combinación de esas cosas tiene ese resultado, a veces por la superposición de dos planos, otra por la de varios planos que se insertan en el plano del rectángulo áureo.

Hablando de humor ¿se puede hablar de una referencia un poco juguetona al Taller Torres García? Ello parece bastante evidente en la obra del pez [La referencia es a la obra "Poisson universel intentionnel constructif rationnel"].

Fue de las obras que resultó más emblemática para la muestra, porque es bien clarita. Es el plano de la Villa Savoy de Le Corbusier, la planta baja tiene esa cosa redondeada, que es la entrada para que den vuelta los autos. Yo tengo la idea de que esa obsesión por la funcionalidad que tienen los arquitectos modernos era una excusa para plantear determinadas formalidades, poder llevar a cabo determinadas formas arquitectónicas-escultóricas que les gustaban.

Pero más enfocado en lo estético.

Claro, funcionaban también. Esto se hace porque la señora de Saboya le había dicho

a Le Corbusier que hiciera la entrada de forma que ella pudiera estacionar fácil porque era de terror manejando. No sé cuántos abollones habrá tenido “la señora de Saboya” (risas), pero bueno, el asunto es que yo agarro una parte de esa forma, la pongo del lado de atrás, luego la doy vuelta otra vez y llego a un pescadito. Y en realidad la matriz de Le Corbusier, que es una matriz racionalista basada en las proporciones, con un discurso funcionalista (pero sobre todo con un discurso formal que es el que perdura hoy en día), está muy vinculado con la raíz torresgarciana, por lo que no es realmente extraño que yo llegue a ese resultado, donde además la figura del pez está inscrito dentro de un rectángulo áureo. De alguna manera, volviendo a lo que te decía hace un rato acerca de la última capa, tendríamos que hacer una parada previa a la del color, que es la parada del otro plano de representación: el de “la casita”, por llamarlo de alguna manera. Es esa casita que justamente Le Corbusier negaba, la que tiene el techo a dos aguas. Hay una cuestión muy irónica al respecto: hay una casa de Le Corbusier, que el que la compró dijo: “¡Esto es una porquería, se llueve!”, y le cambió el techo por uno a dos aguas. A su vez sugiere otras formas, por ejemplo una de las casitas tie-

ne como una carita de perro. Creo que el sello mío en esta etapa es que se ven pero no de entrada; no es una cosa tan explícita como las caritas del “Che” Guevara, que no dejaban lugar a dudas.

Hay otras interpretaciones que están sujetas al tiempo que hay que tomarse para desentrañarlas.

Exacto, y de alguna manera, la obra genera un ambiente que te invita a tomarte ese tiempo. Ahora, finalmente llegamos a la parada final que es el tema del color y del lenguaje del color.

No solo “vivir el plano” entonces: también “vivir la línea” y “vivir el color”.

Cuando entra en juego el color ya no se trata solo del plano arquitectónico, sino que era más genéricamente el plano, que en español es lo mismo pero en inglés uno es *plane* y el otro es *plan*. En realidad yo estoy jugando con el plano de color y ahí me puse a ver de donde viene Pareja y saco en cuenta que había sido alumno de Guillermo Laborde, o sea que, básicamente venía del Planismo. Esto me habla de lo que podríamos llamar una genealogía del color dentro del arte uruguayo, que es una línea de investigación poco desarrollada. No quiero decir que no haya nada, pero

hay poco. Yo creo que el Taller Torres García generó mucha literatura profunda, teoría, análisis y otros sectores del arte uruguayo de pronto están en una historia general pero quedan ahí. Se han hecho cosas, hay algún libro sobre Petrona Viera, algo de [Humberto] Causa. De Cuneo hay bastante, pero no justamente de su etapa planista, sino más bien del lenguaje más propio que desarrolló después. Es una cosa como que siento que “Yo vengo de ahí”, es mi herencia visual.

De hecho el planismo queda un poco sepultado bajo el magisterio torresgarciano.

En el momento se genera una cosa interesante. A partir de la llegada de Torres García sí hay movimientos que se oponen y dan lugar a cosas interesantes, como la movida en torno al Madí, por ejemplo, pero están en la misma sintonía de la geometría, aunque tienen otra orientación en el manejo del color. Pero está ese Uruguay de antes de la década del treinta, que no sabemos bien cómo, generó un arte con un sello muy particular, con un color muy especial.

¿Reconocés tus influencias plásticas por ese lado? ¿Algo así como “la genealogía de Pareja”, la herencia del plano y del



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook



Fotografía: Trygve Rasmussen

color, que seguramente descubris al investigar sobre esto?

Claro. Yo me acordaba que Pareja contaba que había estudiado con Guillermo Laborde, pero no era lo más importante. Por ahí el le ponía más importancia a haber estudiado con Fernand Legér o con Róger Bissière. Pero bueno, hay cosas ahí que me resultan interesantes. Cuando terminás de hacer una exposición te pueden pasar dos cosas: que te quedás diciendo: "Ay mamita, ahora que hago" o, a veces, como en este caso, te deja abiertas un montón de puertas. Tengo la sensación de que si sigo escarbando, sigo encontrando.

Entonces queda la posibilidad de una segunda parte.

Sí, totalmente.

Alguien por ahí dijo: "Tavella se puso serio".

Si van a lo profundo van a ver que no tanto... En todo caso, "serio" en el sentido de investigar profundamente.

¿Creés que hay una manía de colocar grifas en la espalda de los artistas?

Bueno, no pienso que vos ahora lo estés diciendo en ese sentido (risas), pero sí. A veces la catalogación de alguien como

"serio" o como "profundo" o "no profundo", la mayoría de las veces es producto de una mirada muy superficial.

Quizás de esa forma se ordena el territorio para que sean más fáciles de visualizar los grupos de poder.

Sí. Es algo inevitable e imposible de acabar. Esa idea de "Ay, yo no tengo prejuicios". Todo el mundo tiene prejuicios, todo está basado en prejuicios.

Siempre que el pre-juicio (en el sentido de pre-juzgamiento) no invalide la razón.

Sí, claro, pero vos sos una persona con memoria, entonces tenés prejuicios. El único que no los tiene es un recién nacido, después vas construyendo la cosa y van apareciendo. Los podés llevar a la conciencia, los podés analizar, los podés sustituir por otros... Claro, la persona que se mantiene atada a los mismos prejuicios toda la vida es insostenible. El que los va cambiando me cae un poquito más simpático.

¿Cómo fue la experiencia "del otro lado del mostrador", como gestor del Centro de Exposiciones Subte?

Yo entré a trabajar en un equipo y lo que se planteó para algunas salas con las que había conflicto para esto y para aquello,

fue justamente reforzar la idea del equipo. Yo estaba en la vuelta y me llegó la propuesta de integrar eso y la idea de trabajar en grupo hizo que me gustara y además muy rápidamente propuse cosas, "me gustaría hacer una exposición con artistas que bla bla bla" y como tampoco me miraban como al "pibe de los mandados" había buen diálogo, pronto empecé a hacer cosas con mucha independencia. En lo que tiene que ver con la capitalización de mi experiencia fue una cosa muy buena que me permitió, por ejemplo en el 2000, hacer una exposición de artistas uruguayos en Nueva York, que como figurita está buenísima. Más o menos por esa época empezamos a trabajar bastante con gente de Argentina y también la idea fue generar intercambio a través de muestras. Una muestra que se llamó "Marcas oficiales" y antes de esa, otra que se llamó "Trampa", que había hecho Graciela Taquini y que llegó al Uruguay "ampliada" por la participación de artistas nacionales, y después la exposición de la que hablamos hace un rato: "Tristán Narvaja". Hace poco hice lo mismo para una exposición llamada "Memoria fotográfica", a la que convoqué dos artistas argentinos a que participaran y a dos curadoras para que dieran sus aportes. Esa cosa siempre me pareció muy fermental. En realidad todo eso no tiene que ver tanto con la gestión como con una modalidad de trabajo curatorial y un conjunto de cosas que me interesaban. Después, en lo que tiene que ver con la gestión propiamente dicha, lo que vi a lo largo del tiempo es que empecé con una especie de Departamento de Cultura medio pujante, con interés de hacer cosas al menos en el discurso. Y en todo eso, a lo largo de este tiempo, la constante fue (con interés, sin interés, con inteligencia, sin inteligencia) el desinflar...

¿Eso lo percibís en todas las áreas que tienen que ver con la gestión municipal?

Ah sí, si hay alguien que dice que la Intendencia de Montevideo no es coherente, se equivoca: "es coherente".

Confrontarse con el plano, en cuanto lenguaje proyectual. Vivir el plano. Tavella vuelve a abrir sus viejos libros. Los relee, observa detalles otrora desapercibidos por completo, como el grano de la película fotográfica de las reproducciones en blanco y negro que ilustran algunos ejemplos de los casos estudiados por los autores; busca planos de construcciones uruguayas que nunca llegaron al libro de Curtis y los relaciona con los ejemplos icónicos de la arquitectura europea y norteamericana. Escanea imágenes, descarga otras de la Internet, imprime esquemas, los interviene gráficamente, y finalmente, luego de una larga fase de investigación gráfico-teórica, se dedica a una placentera y lúdica entrega pictórica.

Verónica Cordeiro

¿Representarías el “progreso” de la gestión en una gráfica descendente?

Sí, y de alguna forma se ilustra con mi experiencia. Yo entré a trabajar con [Mariano] Arana como intendente, [Gonzalo] Carámbula como director del Departamento de Cultura y Gerardito Grieco. Ahí había una buena interconexión, pero ya en la segunda gestión de Arana, el que quedó en el lugar de Grieco... era una cosa que yo prefería hablar directamente con Carámbula, con el que tenía bastante buena onda. Siempre hubo como cierto ruido en el medio.

Cuando hicimos la nota a “Toto” Podestá, hablamos de las bases que hizo la Intendencia en un llamado a concurso para una estatua en homenaje a Zitarrosa, que determinaban que el pie tenía que estar apoyado arriba de un banquito.

Nooo (gesto de exasperación) ¡viste!, ¡es como muy loco! Cuando estuvo el gobierno departamental de [Ricardo] Ehrlich ahí... No sé con las demás cosas, como el tema de la basura que a la gente le preocupa tanto. Vivimos en una ciudad mucho más limpia que muchas otras, con menos violencia que muchas otras, pero específicamente lo que tiene que ver con cultura, me parece que en esa gestión no marchó. Por más que había muy buena onda con Mario Delgado, que es un tipo que aprecio mucho, pero no había una directiva muy clara.

Hubo un gran despegue con el encuentro ERA/07, a impulso de Gabriel Peluffo y otra gente. Pero da la impresión de que si eso no se apoya sobre los hombros de quienes lo organizan, la Intendencia carece de una planificación para continuarlos.

La movida con respecto a ese encuentro lo percibí un poco de esa manera y son conjeturas mías, de viejo zorro con olfato, no estoy diciendo que nadie me haya dicho nada. Mi teoría es que Ehrlich quería hacer algo en este sentido y a [Mauricio] Rosencoff no le interesaba nada y ahí apareció Gabriel [Peluffo Linari] con esa idea de hacer un encuentro regional, dentro del cual además se organiza un salón municipal que fue interesante como experiencia, y salió bien, pero no obedecía a una política cultural.

La ausencia de políticas culturales definidas...

En este momento a nivel de cabeza de la Intendencia, el tema cultural en general y las artes plásticas en particular están ubicadas en el lugar veintisiete de sus



Vista de la muestra “Vivir el plano”, en el Museo Nacional de Artes Visuales. Las fotografías de las obras y de la sala del MNAV pertenecen a Diego Velazco.

prioridades, y... ¡son veintisiete prioridades! (risas). Hasta que yo me fui habían intentos de repartir el presupuesto y un montón de cosas que yo las pongo en la categoría “cháchara”. El presupuesto en el ‘98 para el servicio “artes y letras” era tres millones de pesos y terminaron gastando cuatro o cinco. Cuando arranca esta gestión se plantearon presupuestos, repartir la plata así y asá, cosas del tipo: “ahora ustedes tienen un presupuesto, que antes no tenían”, pero en los hechos gastaban lo mismo. A menos que hayan cambiado mucho las cosas este año... pero yo dejé el Subte con lo mismo, y por lo que he visto no me parece que se hayan dado cambios sustanciales. La verdad es que la experiencia más satisfactoria fue la de esta exposición mía con el MEC en la que, realmente, estuvieron todos los rubros cubiertos en un esquema de trabajo profesional y racional y no ese habitual “te damos la sala y vos te arreglás como podés”. Hace diez o quince años decías: “Che, preci-

so esto y esto para la exposición” y te decían, “Ah no, yo te di la sala” y era eso y chau. Lo demás por tu cuenta.

Cuando expuse en el MEC en el 2005 tuve que pintar la sala, reciclar el tendido eléctrico, reparar las paredes, poner las bombillas, costear el catálogo... Pero ahí recién arrancaba la administración Vázquez: era el tristemente famoso presupuesto “cero” dejado por el gobierno de Jorge Batlle.

En ese sentido hay un crecimiento importante y, comparativamente, el crecimiento de la Intendencia en el mismo sentido es insignificante. La otra cosa que concluyo respecto a eso es que yo, que he trabajado como curador en cosas del interior y uno mira y dice, “claro, acá no le dan mucha bola”, pero bueno, te diría que en la Intendencia de Montevideo no es muy distinto, pero sin la excusa de estar lejos de todo el circuito cultural. ☺



Mario Palanti y la construcción del Palacio Salvo en Montevideo

En las primeras décadas del siglo XX muchos arquitectos europeos llegaron al Plata, traían ideas que luego regresaban enriquecidas cuando ellos, no raramente, emprendían el retorno. Mario Palanti, tuvo estadias americanas y regresó a Europa donde presentó su proyecto *L'Eternale Mole Littoria*, un monumento al fascismo italiano. Palanti consideró que el *Palacio Salvo* y el *Palacio Barolo* en Montevideo y Buenos Aires respectivamente fueron obras que le ayudaron a desarrollar ideas que plasmaría en la que sería su gran obra italiana, Palanti representa una modernidad que no estaba reñida con la decoración ni con el historicismo monumental. Para los montevideanos, el Salvo no fue la obra de un nacionalista italiano de paso por la ciudad, sino un ícono urbano, referente indiscutido de modernidad ciudadana, que orgullosamente ostentó durante algunos años el título de “*mayor rascacielos de Sudamérica*”. Para la familia Salvo, era la materialización del poder económico que habían logrado alcanzar como inmigrantes. El Salvo fue, por todo esto, producto de una interesante comunión de intereses entre el arquitecto, el comitente y la sociedad que los acogía, comunión que hizo del rascacielos un edificio de especial significación para todos, aunque los significados que cada uno le asignó no fueran necesariamente los mismos.

DANIELA TOMELO

El arquitecto y las ideas cruzan el océano: Milán - Buenos Aires - Montevideo - Roma

El arquitecto Mario Palanti (1885-1979), llegó al Río de la Plata en 1909 llamado por su compatriota Gaetano Moretti. Regresó a Italia durante la Primera Guerra Mundial y vino nuevamente en 1919, período en que realizó los palacios Barolo y Salvo. Retornó definitivamente a Italia, a fines de la década del veinte deslumbrado por el fascismo. El nacionalismo de Palanti, lejos de debilitarse en el Río de la Plata, se reafirmó. El entorno en el que se movía tal vez lo ayudaba. Sus comitentes eran de familias italianas, tanto Barolo como los Salvo, llegó de la mano de Moretti, el pintor Enrique Albertazzi colaboró en el Salvo, el vitral que diseñó para el edificio se realizó en un taller milanés, y el faro



Una rica y expresiva fauna puebla los capiteles del Palacio. Fotos: Martín Almada.

era de manufactura italiana. Nada de esto extraño ya que un porcentaje importante de los inmigrantes italianos se dedicaron a la construcción.

En 1916, preparándose para regresar a Italia con motivo de la guerra, Palanti hizo en Buenos Aires una exposición de sus obras. Al año siguiente, ya en Milán publicó un libro en el que relataba su trayectoria profesional en la capital porteña. Una estrategia de autopromoción que le sirvió para hacer planteos teóricos sobre sus ideas respecto a la arquitectura y los derroteros que debía

de seguir. El problema del estilo, del uso de nuevas técnicas y materiales, la relación con la historia, fueron algunos de los tópicos sobre los que se pronunciaba.

Planteaba en primer lugar las posibles fuentes de su arquitectura. Los estilos clásicos ya habían agotado sus posibilidades, afirmaba, habiendo llegado ya al máximo de su apogeo. Entendía que en un momento caracterizado por la búsqueda de diferentes lenguajes, cada pueblo escogería según su sentir aquellos elementos que siempre habían estado presentes y con los

que se identificaba. Será imposible olvidar, destruir y eliminar de nuestra imaginación, decía Palanti, aquello que siempre consideramos sublime. *“Ogni popolo dell’antichità, nella sua epoca di potere e di splendore, ebbe la sua Architettura, sua propria, esponente, del suo genio, che seguiva attraverso i secoli, delle sue preoccupazioni e delle sue grandezze, in accordo magnifico con la razza che la creó e col suolo dove fiorì”*¹

Palanti fue alumno de la Academia de Brera, donde impartía clase Camillo Boito, arquitecto y restaurador italiano quien mar-



Foto Martín Almada.



có una impronta nacionalista de tradición romántica que valoraba el arte medieval cargado de simbolismos. Como todos los nacionalistas, Palanti fue un admirador de Dante Alighieri, a cuya memoria había consagrado el Palacio Barolo en Buenos Aires. Las galerías de sus edificios y proyectos, resueltos con bóvedas nervadas, tienen un carácter eclesial de gran monumentalidad, que se observa especialmente cuando vemos sus dibujos. Los capiteles con motivos fantásticos y naturalistas recuerdan los bestiarios medievales presentes justamente en los capiteles de las iglesias y monasterios. El verdadero arte pensaba Palanti es *"la libertad della fantasia col la regola della ragione."*² y estaba seguro de que no había contradicción entre ser moderno y trabajar con repertorios estilísticos historicistas. Sin duda, Palanti, no era un hombre solamente anclado en el pasado. La prédica futurista también prendió en el arquitecto. Los futuristas italianos liderados por Filippo Tommaso Marinetti, exaltaron la máquina, la velocidad, las nuevas tecnologías, la altura en los edificios. La tecnología que supuso colocar dos potentes faros sobre el Salvo y el Barolo, para iluminar el ingreso al estuario del Plata, son tanto un orgullo técnico, como elementos altamente simbólicos.

De regreso a su tierra, en 1926, Palanti publicó un libro en el que detallaba el proyecto de *L'Eternale Mole Littoria*, proyecto que según declaraba, había ideado en Buenos Aires. *L'Eternale* sería un monumento al fascismo italiano y a Mussolini, con una torre de trescientos treinta metros que pronto fue reduciéndose a ciento veinte metros y luego a ochenta. La torre estaría rematada por un faro: *"símbolo de la eterna luz que irradia de Roma"*³.

El arquitecto no se dejaba intimidar por las dimensiones y se sentía capaz de tamaña

empresa aduciendo: *"Il progettista specializzato in materia, ha già creato due grandiosi edifici, uno di novanta metri a Buenos Ayres, l'edificio Barolo, e uno di centoventi, il Grand Hotel, a Montevideo"*⁴.

El proyecto de la Eternale, *"...dinamicamente fascista"*⁵ fue presentada al Duce quien la elogió y prometió apoyarla. De hecho el libro que publicó con la memoria del edificio estaba precedido por una foto de Mussolini y su firma acompañada por una frase breve, pero esperanzadora para el proyectista: *"Per la Mole Littoria, Alalá"*. Esperanza que no se concretaría ya que la obra nunca se realizó.

El Palacio de los Salvo

La familia Salvo, llegó al Uruguay desde Italia hacia 1860, su actividad en la industria textil les permitió amasar una

considerable fortuna. Para los inmigrantes la propiedad privada era una inversión segura que permitía mostrar socialmente la posición económica a la que habían llegado y un atractivo medio de expansión del patrimonio. La construcción de edificios de renta en la ciudad, dio carácter a muchas zonas de Montevideo, principalmente el centro. Estos edificios llevaban generalmente el nombre del propietario, precedido por la palabra Palacio que les daba prestigio social.

La realización del palacio familiar por todas las implicancias sociales y económicas que tenía, era entonces un emprendimiento promocionado. La concreción de edificios suntuosos era percibida como síntoma de progreso de la ciudad y del país y la convocatoria a un concurso internacional, aseguraba la atención del público y la prensa,



La galería sobre la Plaza Independencia respeta la sistematización hecha en el siglo XIX para todos los edificios frentistas a la plaza. Foto: Martín Almada.



El proyecto para L'Éternale Mole Littoria que Palanti presentó al Duce.



generando expectativa social.

Al concurso para la construcción del Palacio Salvo se presentaron diecisiete proyectos de renombrados arquitectos nacionales y europeos. Los hermanos encargaron la obra a uno de ellos: Mario Palanti.

La familia se constató con la obra. Cuando se colocó la piedra fundamental del Palacio, se realizó un solemne acto al que asistieron el arquitecto, el Ingeniero Gori Salvo, la familia propietaria y los obreros, quienes fueron invitados a brindar con champagna. La madrina de la ceremonia fue la madre de los propietarios, la señora Angela Debenedetti de Salvo. La crónica periodística relataba:

*"...en la roca viva se colocó un cofre de plomo de 30 centímetros de largo por veinte de ancho, donde se depositó un acta labrada en una artística placa de plata, donde se leía el siguiente texto: 'En Montevideo, a las 15 horas del 22 de Marzo de 1923, en presencia de los propietarios, señores Angel, José y Lorenzo Salvo, de la madrina de la ceremonia doña Angela D. de Salvo y de los directores de la obra arquitecto Mario Palanti e ingeniero Lorenzo A. Gori, se procede al acto de la colocación de la piedra fundamental para la construcción de un edificio que se levantará aquí, Avenida 18 de Julio desde la Plaza Independencia a la calle Andes.'"*⁶

Las fotos de prensa, retomadas en los años siguientes en distintas publicaciones, muestran a la familia en pleno brindando, o alzando un pico para "demoler" el antiguo edificio de la Giralda. Todo un gesto, atendiendo a que lo que se haría sería algo tan deslumbrante como un rascacielos, término con el que se referían al edificio todas las crónicas de la época.

Los Salvo eran empresarios y apostaron a algo más que un edificio de renta, el edificio se proyectó como un lujoso hotel en el momento en que Montevideo se pensaba como ciudad de turismo. La apuesta era audaz y requería inversión en servicios y terminaciones suntuosas. Bombas de agua, caldera, frigorífico, una estación eléctrica, siete ascensores y cuatro montacargas. En el Primer Subsuelo un bar sobre 18 de Julio, grill room, salón de té sobre la calle Andes y peluquería para huéspedes. Cada local tenía comunicación directa con el hotel pero se podían aislar para que funcionaran en forma independiente.

En la Planta baja se ubicaba la Galería y el Pasaje con acceso a escaleras y ascensores. Los locales sobre Andes y sobre 18 de Julio se destinaban a un gran café. Una amplia escalera de honor comunicaba con el Salón de Fiestas del segundo piso, unida al Hotel

pero también con acceso independiente. Detrás del amplio salón una extensa cocina, y una habitación frigorífica, atendían las necesidades del servicio.

En el primer piso, un gran comedor, salones de banquetes con sus cocinas y un segundo salón de fiestas sobre 18 de Julio de dimensiones menores que el del segundo piso.

La administración del hotel, la central de teléfonos, salones de escritura y conversación, salón de invierno, peluquerías y comedor de niños, se ubicaban en el Mezzanino. En cuanto al revestimiento se buscó la suntuosidad: columnas y pilastras de granito de la fachada, capiteles en bronce según modelos originales. Todos los peldaños de las escaleras son de mármol nacional de diversos colores. Las paredes de los salones del primero y segundo piso están revestidas de mármol hasta una altura de dos metros y medio. Toda la fachada del edificio tiene un zócalo de granito de cinco metros de altura.

Los pavimentos de madera de los salones eran de roble trabajado en taracea o de mármol. El italiano Enrique Albertazzi (1893-1958) había hecho pinturas en el entepiso hoy perdidas y el diseño del vitral confeccionado en un taller milanés llamado Forti, que se encuentra en el vano de la escalera de honor a la altura del segundo piso.

Al inaugurarse, en 1928 la familia prestó los primeros pisos del edificio para albergar la primera exposición de la Industria Nacional realizada en el país, un evento sin precedentes de enorme importancia política y económica. Todo el Salvo representaba los nuevos tiempos y las proyecciones de los uruguayos.

El rascacielos de los montevideanos

El rascacielos es una tipología que domina los años veinte y se identifica con las grandes urbes americanas. Ciertamente, el arquitecto futurista Antonio Sant'Elia había dibujado muchos rascacielos antes de la primera guerra, pero la efectiva construcción de los mismos se produjo en América y Nueva York, fue la ciudad con la que se los identificó. La altura era definidora de modernidad y por lo tanto las ciudades buscaban crecer hacia arriba. Palanti creía, además, que la homogeneidad en la arquitectura de la ciudad la empobrecía y que por el contrario, las siluetas recortadas de edificios desarrollados en altura, las hacía más variadas e interesantes.

El proyecto planteaba una altura de ciento veinte metros que finalmente se concretó

en ciento cinco hasta la azotea (ciento quince con el faro).⁷ La prensa rápidamente catalogó al edificio como primer rascacielos montevideano, motivo de orgullo pero también de inquietud. La estructura de hormigón y la altura de la torre ameritaron la contratación de una empresa alemana que presentó credenciales de idoneidad en la material. Si bien en el permiso de construcción se presentaron cálculos precisos, la Intendencia solicitó en varias oportunidades ampliaciones y rectificaciones de los mismos, e inclusive en abril de 1925 intimó a la suspensión de las obras hasta que se presentaran informes detallados con los cálculos estructurales. Fue el Ingeniero uruguayo Gori Salvo, integrante de la familia propietaria y actuante como profesional en la obra, quien se encargó de presentar la documentación que tranquilizara a la comuna y permitiera la continuación del proyecto.

El Salvo con su altura y su peculiar figura nunca resultó indiferente. Cuando el arquitecto Le Corbusier vino a nuestra ciudad en 1929 le hizo duras críticas que fueron repetidas por algunas generaciones de uruguayos. Su curiosa silueta fue evocada en poesías por Alfredo Mario Ferrerio o Juvenal Ortiz Saralegui, dibujada por Torres García, fotografiada junto al Zeppelin por Juan Caruso.

Devenido en propiedad horizontal desde 1942, tuvo una rica vida social y cultural y está unido a la memoria de los ciudadanos a los bailes, cafés, teatros y radios que vivieron dentro de sus muros.

Los ciudadanos se apropiaron del edificio que fue formando parte de la vida de muchos, aunque la declaración de Monumento Histórico llegó recién en 1996.

Al iniciarse el siglo XXI, los montevideanos saben todavía que en algún momento del pasado, cuando se construyó el Salvo, fue un edificio tan moderno, en una capital tan pujante, que llegó a ser *"el edificio más alto de Sudamérica"*... y así lo seguirán contando aunque pase cien años. 📍

1. PALANTI, Mario y otr. 1917 *Prima Esposizione personale d'architettura nella Repubblica Argentina*. Milán p. 13

2. PALANTI, M. y otr. Op cit. P. 110

3. PALANTI, Mario- PALANTI, M. *L'Eternale Mole Littoria*. Roma 1926. Ed. Rizzoli, Milán p. 25.

4. PALANTI, M- op. Cit p. 36

5. PALANTI, M. op. Cit. p. 25

6. *El primer rascacielos montevideano*. El Día. 23.3.1923 p. 2

7. El edificio tiene en definitiva dos subsuelos, PB, mezzanino, diez pisos y dieciséis pisos en la torre, más la plataforma del faro.

PALACIO SALVO

*El rascacielos es una jirafa de cemento armado
con piel manchada de ventanas*

Una jirafa un poco aburrida

porque no han brotado palmeras de cien metros

una jirafa empantanada en Andes y 18

incapaz de cruzar la calle

por miedo a que los autos

se le metan entre las patas y la hagan caer

¡Qué idea de reposo daría un rascacielos acostado en el suelo!

casi todas las ventanas mirando cara al cielo

Y desangrándose por las tuberías/ desagua caliente/ y de la refrigeración

El rascacielos de Salvo

es la jirafa de cemento

que completa el zoológico edilicio

de Montevideo

Alfredo Mario Ferrerio

*El hombre que se comió un autobús
Montevideo, 1927*



ARCO 2013

El fin de la euforia

Después de numerosas ediciones de un ARCO monumental, escandaloso y llamativo, la feria se desnuda y deja ver una piel más austera, más accesible, y tal vez más verdadera. ARCO Madrid ha sido durante mucho tiempo un festival de éxito y ventas que tal vez no se corresponde ya con los tiempos.

BEGOÑA **RODRÍGUEZ** (desde Madrid)

ARCO ha sido siempre más que una feria. Fundada en 1982, en un momento en el que España ansiaba hablar de su modernidad y de su crecimiento económico al mundo, ARCO ha sido feria, festival, procesión y verbena. El gran momento para el encuentro y el negocio, en muchos casos esperado durante todo el año, y con cifras de ventas que justificaban haber esperado todo el año para llegar hasta ahí, así como cada centímetro religio-

samente pagado. El apoyo institucional y el prodigioso interés que despertaba entre el público le daban cifras de visitas de hasta doscientas mil personas, convirtiéndola en una de las ferias más multitudinarias del mundo en su sector.

Sin embargo, desde los últimos cinco años, y tal vez de modo parejo a la crisis económica en España y en Europa, ARCO no es ya el territorio del optimismo multitudinario y los grandes titulares. Algunas galerías

han ido reduciendo su espacio en la feria, otras hace tiempo que no guardan ya su fidelidad anual, los pasillos se ensanchan y se extiende la impresión de que los buenos tiempos pueden tardar todavía un poco más en volver.

Si el año pasado la presencia de coleccionistas extranjeros "salvó la feria", al entender de muchos, este año ARCO Madrid comenzaba con niveles cada vez más crecientes de incertidumbre entre los galeristas.



Pedro Cabrita Reis, *A Lifetime #2*, 2012, esmalte y pintura sobre aluminio, 213 x 434 x 61 cm. Foto: Pablo Mesegar. Cortesía: Ifema.

Algunos, sin embargo, hablaban de la especial energía que tiene esta convocatoria y de las sorpresas finales que suelen acontecer entre sus paredes.

Con un presupuesto de menos de tres millones de euros, en una reducción de un millón respecto al año anterior, la feria celebró su XXXII edición del 13 al 17 de febrero, en dos pabellones de la Feria de Madrid (Ifema). La convocatoria reunía esta vez a doscientas una galerías de veintisiete países, presentando obra de más de dos mil artistas. La participación extranjera llegaba hasta un sesenta y seis por ciento del total, la mayor cifra de los últimos años.

Un recorrido sin sobresaltos

En lo que tiene de gran exposición de obras de arte, complace siempre pasear por la selección de "clásicos" que se ofrece sobre todo en el pabellón número 8, con propuestas como las de las galerías Guillermo de Osma, Leandro Navarro, Cayón, Oriol, Polígrafa Obra Gráfica o Malborough. Obras de Tapies, Chillida, Óscar Domínguez, Picasso, Léger, Miró, Dubuffet, Roberto Matta y Joaquín Torres-García forman parte de este lado, siempre más estable, de la feria.

Complace también ver los stands bien montados de galerías como la brasileña DAN, con notables obras de Lygia Clark, Mira Schendell,

Proyecto de Abraham Cruzvillegas para el stand de la galería Chantal Crousel en ARCO 2013.
Fotos cortesía de Galerie Chantal Crousel, París, Francia.



Jasper Niens, *Revolver*, 2013. Instalación específica para el stand de la galería en ARCO.
Foto: Alejandra Franch. Cortesía: West Galerie, La Haya.



Vista de la feria, con obra de Muntean/Rosenblum en la galería Mario Sequeira, Braga, Portugal. Foto: Pablo Mesegar. Cortesía: Ifema.
Obra: Muntean/Rosenblum, **To look life in the face...**, 2011, Óleo sobre lienzo, 220 x 260 cm.

Dionisio del Santo y Laura Miranda, entre otras depuradas piezas. Helga de Alvear apostó en esta edición por obras de Axel Hütte, Thomas Ruff e Imi Knoebel, y Elba Benítez reunió piezas de Carlos Bunga, Ignasi Aballí y Cristina Iglesias, entre otros, con un vistoso resultado.

Resultaron también de interés galerías como Fúcares, con propuestas de Jacobo Castellano, Miki Leal, Jaime de la Jara y Bleda y Rosa; y la galería Max Estrella, que protagonizó la anécdota de los primeros días cuando un tropiezo de un visitante tiró al suelo una escultura de Bernardí Roig. Entre sus artistas se encuentra también Eugenio Ampudia, que presentó en ARCO su proyecto *Dónde dormir*, en el que documenta en vídeo su acción de dormir en diversos lugares: entre ellos, en el Museo del Prado, bajo *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya.

En el pabellón 10 se notaba la ausencia de la galerista española Soledad Lorenzo, que cerró su espacio recientemente tras un retiro anunciado, y cuyos artistas encontraban acomodo ahora entre otras galerías. Se sentía un cierto espíritu de relevo generacional, con galerías jóvenes que llevan en la feria menos tiempo y cuya apuesta se empieza a dibujar con entusiasmo. Mientras tanto, otra de las galerías más veteranas de la feria, y directora de ARCO durante sus primeros años, Juana de Aizpuru, presentaba un espacio con des-

tacadas obras de Miroslaw Balka y Franz West, entre otras de Yasumasa Morimura, Wolfgang Tillmans y Garcia-Alix, entre otros. Por países, se dejaba palpar la presencia de galerías alemanas, seguidas, en menor medida, de galerías procedentes de Brasil, con destacado nivel, y las de Portugal, Italia, Estados Unidos y Francia.

Pintura y papel

La pintura y sobre el todo el papel, como soporte de fotografía, dibujo y muy frecuentemente el collage, protagonizaron esta edición de la feria, con piezas reseñables también en cartón, madera y otros materiales. Atrás quedaron las llamativas instalaciones que atraían flashes y público en otras ediciones, las piezas imposibles, las obras de capricho teatral y ostentoso, el delirio de jardines, salones y entradas de grandes edificios privados, las ocurrencias provocadoras, los titulares plegados al escándalo. Después de numerosas ediciones de un ARCO monumental, arrogante y llamativo, la feria se desnuda y deja ver una piel más austera, más accesible, y tal vez más verdadera.

Así, en espacios tan variados como las galerías Figge von Rosen, Gentili y Noguera Blanchard, agradaba descubrir la simpatía y la delicadeza de las piezas de Ignacio Uriarte (Krefeld, Alemania, 1972). Estos "*pequeños momentos creativos de oficina*", como los llama el artista, están

compuestos por instrumentos tan comunes como un bolígrafo azul, una serie de rotuladores de colores, una escuadra, una hoja de papel cuadriculado o una fotocopiadora, componiendo a veces obras de gran inspiración.

En esta línea de pequeñas grandes piezas se podrían enmarcar asimismo las obras seleccionadas de Esther Ferrer, con piezas en la galería Altxerri, entre otras, donde también colgaban interesantes collages de Mitsuo Miura, los dibujos de Jake Chapman en Paragon Press, las piezas de Nedko Solakov y Mark Dion en Georg Kargl Fine Arts, el dibujo tan cercano al cómic de Kevin Simón Mancera en Espacio Líquido y las delicadas escenas de niños y cigarras de Kaoru Katayama en la galería T20.

Los dibujos de Álvaro Oyarzún destacaron también en las galerías como Catherine Putman, AFA y Bendana/Pinel, así como los collages de Danilo Dueñas sobre pequeñas piezas de madera, en espacios como Alejandra Von Hartz, entre otros.

No faltaron tampoco notables obras de artistas alemanes como Immi Knoebel (Desau, 1949), a la venta en numerosas galerías, así como las piezas escultóricas de Stephan Balkenhol (Fritzlar, Hessen, 1957) y las destacadas pinturas de Gunter Förg (Füssen, 1952). El vídeo, que durante años parecía agregado, quedaba reducido a una presencia testimonial en esta edición. Algunos visitantes asiduos de ARCO se



Vista del stand de la **Galería Juana de Aizpuru** en ARCO 2013. Cortesía: Galería Juana de Aizpuru.

quejaban de que este año todo era “muy vendible”, aludiendo a que todo lo que habían colgado las galerías en esta edición ofrecía “poco riesgo”.

Con todo, hubo excepciones notables a esta tendencia de lo presuntamente “fácil”, como la propuesta de la galería Chantal Crousel, un proyecto del artista mexicano Abraham Cruzvillegas desarrollado para la Bienal de Gwangju de Corea del Sur. La galería Honor Fraser de Los Ángeles hizo también su apuesta con la instalación de Mario Ybarra Jr. *Como una vaca visitando una carnicería*, transformando el stand en un antiguo mercado de inspiración infantil. La galería holandesa West, por su parte, consagró su espacio a la instalación específica de Jasper Niens *Revolver*, una gran escalera que conducía hasta el cielo del stand ofreciendo, desde lo alto, una original vista de la feria.

En este capítulo hay que mencionar la pieza de Juan Muñoz (1953-2001) *Esperando a Jerry*, vendida por más de cien mil euros en la galería Faggionato de Londres. Se trata de una instalación concebida en 1989 como un pequeño agujero en la pared, a modo de ratonera, en la que el ratón Jerry podría esconderse del gato Tom.

Y, como siempre, año tras año, hay piezas que se convierten en metáforas para entender el momento, o es que el visitante las quiere entender como tal. Así, en la obra de Teresa Margolles en la galería Mor-Char-

pentier *Ya basta hijos de puta*, dedicada a la violencia en México, muchos han querido ver otros destinatarios.

Programas comisariados

La joven sección Opening, formada por galerías con menos de siete años de trayectoria, procedentes de América, Asia y Europa, generó algunas agradables sorpresas en esta edición. Así, destacó la galería eslovaca AMT Project con su espacio dedicado a la artista Petra Feriancova; la mexicana Proyectos Monclova y las alemanas Figge Von Rose Figge, PSM y Clages.

Tender puentes con el arte de América Latina se ha considerado una de las líneas lógicas de trabajo de una feria como ARCO y, sin embargo, no se ha siempre se ha conseguido este objetivo, perdiendo relevancia en favor de otras ferias.

Tal vez por ello, en esta edición se ha vuelto a reservar un espacio para la sección Solo Projects: Focus Latinoamérica, con los proyectos de veintiún de galerías comisariados por Inti Guerrero, Catalina Lozano, Gabriel Pérez Barreiro, Alexia Tala y Cristiana Tejo. Destacaron aquí los proyectos de Álvaro Barrios, Alberto Borea, Julia Rometti y Víctor Costales, Glenda León, François Bucher, Jesús “Bubú” Negrán, Delson Uchôa, Wilson Díaz, Daniel Medina y Sandra Nakamura, entre otros.

ARCO incluye además desde 1994 un país invitado en cada edición. Se trata de una

fórmula, también susceptible de discusión, pensada para facilitar la entrada de galerías internacionales, dar a conocer a su público las propuestas de otros países, y generar además otro tipo de acuerdos, encuentros y exposiciones fuera de la feria.

En esta edición, los encargados de seleccionar el programa de galerías de Turquía fueron el escritor y profesor Vasif Kortun, y la comisaria Lara Fresko. Su selección ofrecía obras destacables como los collages de CANAN, las visiones urbanas de Nalan Yirtmaç, las fotografías en blanco y negro de Yusuf Sevinçli y piezas de Kutlug Ataman, con su proyecto *Mesopotamian dramaturgies* y su instalación *FFF*, compuesta por diez monitores de vídeos caseros familiares, con música compuesta por Michael Nyman.

En total, diez galerías, todas ellas de Estambul, componían esta panorámica del creciente mercado de esta zona, con citas tan destacadas en el calendario internacional como la Bienal de Estambul, que se celebra desde 1987.

La guerra del IVA

La edición de este año se ha desarrollado en un momento controvertido en el mundo de la cultura, en el que el Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA) que grava la adquisición de obras de arte ha subido del dieciocho al veintiuno por ciento. La medida, enmarcada dentro de la actual política de recorte de gastos y aumento de la recaudación, ha sido

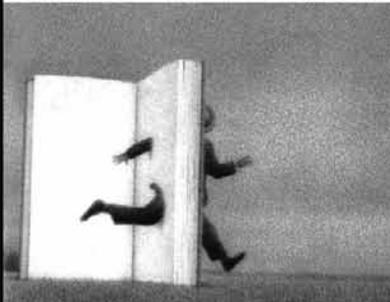


Jorge Ribalta, *Sur l'herbe*, 2005-2008. Fotografías al gelatinobromuro de plata. Dimensiones variables. Cortesía: Galería Casa sin fin, Madrid/C.ceres.



Pedro G. Romero, Archivo FX: Entrada: Georges Bataille (detalle), 2012. Chapa galvanizada y lacada, prensa, metacrilato, monedas, engranajes. 160 x 50 x 30 cm aprox. Cortesía: Galería Casa sin fin, Madrid/Cáceres.

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*

muy contestada en el campo de la cultura en España, tanto en las artes plásticas como en la industria cinematográfica y del espectáculo.

Así, una pieza comprada a una galería española tenía que soportar un veintiuno por ciento de IVA, mientras que una venta en una galería alemana soportaría el doce por ciento. La competitividad de las galerías españolas quedaba comprometida y fueron muchas las voces que se alzaron y caldearon el ambiente durante los meses previos a la feria. El artista Miquel Barceló (Felanitx, Islas Baleares, 1957), declaró poco antes que comenzara ARCO que esta edición sería una "debacle" por esta causa. El propio director de la feria, Carlos Urroz, intentó, sin éxito, una rebaja temporal del IVA o una moratoria que salvara ARCO de la reciente subida. Las galerías trataron asimismo de negociar mejores condiciones en el precio del stand, en vista de las difíciles previsiones, y un grupo de galerías catalanas lanzó un plante conjunto contra la feria, que finalmente no se produjo.

A la cuestión del IVA se añade el hecho de que los compradores institucionales han visto también muy reducidos este año sus presupuestos de compra de obra. En el caso de Museo Reina Sofía, el presupuesto de este año fue de trescientos mil euros, prácticamente la mitad que en 2012, cuando compró diecisiete obras por setecientos mil euros. Otras instituciones que anunciaron compra de obra fueron la Fundación Mapfre, por valor de cuatrocientos setenta mil euros, y la Comunidad de Madrid. Así pues, todas las esperanzas se pusieron

en el coleccionista privado y, preferentemente, internacional. Desde la feria se aseguraba que se había hecho "un esfuerzo especial" para atraer a grandes coleccionistas, muchos de Latinoamérica y Centroeuropa. Se premió la labor de colecciones como las de la Fundación Mapfre, la Elgiz Collection de Turquía, la colección de pintura de Mariano Yera y Javier Lacruz, y hubo mención especial al proyecto Bilge & Haro Cumbusyan/Collectorspace, entre numerosos eventos, foros y encuentros entre profesionales de museos de arte contemporáneo. Además, para hacer más accesible aún la venta, se iniciaron otros proyectos como una plataforma de venta on line de arte, en colaboración con la casa de subastas por Internet Paddle, que ofrecía hasta finales de febrero obras por debajo de los cinco mil euros. Al final, para algunos, como para la galerista Juana de Aizpuru, el objetivo se había cumplido sobradamente, y la feria ofrecía grandes oportunidades a coleccionistas, buenas piezas y excelente atmósfera. Otros tal vez recordaban con nostalgia los grandes tiempos de la feria, y hacían números para considerar su estrategia de cara al año próximo. Las galerías españolas salen cada vez más al mercado internacional y está por definirse la posición de ARCO en la agenda anual de muchas de ellas. Los más jóvenes daban por bueno salvar el coste del stand y a veces simplemente recibir visitas y abrir agenda de posibles clientes. En cualquier caso, la última edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO en Madrid pone de relieve el fin de un modelo de euforia en el arte, al menos en España. 📍



LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 2402 9017



DIANA SARAVIA
GALERÍA DE ARTE



La Marquería
CUADRERÍA

Carlos Quijano 1288 bis. | Tel. 2901 8401 | arte@dianasaravia.com.uy | www.dianasaravia.com.uy | Montevideo - Uruguay



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



INFANTOZZI

MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY

30
Años
1982-2012

Materiales para expresión
plástica, artística y artesanal

Somos fabricantes y asesores
VENTAS POR MAYOR Y MENOR

Av. Uruguay 1653 - Tel.: 2408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com

10 AÑOS SIN PALABRAS



Montevideo
de Todos



CENTRO DE
FOTOGRAFÍA
DE MONTEVIDEO