

arte madí

The Rothfuss Strategy



- › Ernesto Vila
- › Carlos Prevosti
- › Ana Mendieta
- › Gaspard Delachaux
- › Temporada 2008:
Predominio de artistas
uruguayos
- › Un episodio
de la fiebre amarilla:
Los Simpsons
- › Círculos Concéntricos:
desencuentro progresista
- › ¿Qué es el arte?
- › Grafías



Las artes plásticas ocupan un lugar privilegiado en el ámbito de nuestra cultura; por la relevancia de sus protagonistas, por la diversidad de tendencias y corrientes que jalonaron su historia y por su repercusión internacional. Nuestro pasado, cargado de referentes insoslayables, nos puede servir para explicar el presente, tanto para rastrear los orígenes de ciertas problemáticas, como la génesis de inercias que se mantienen hasta nuestros días. Debemos preguntarnos cómo han emergido esos artistas de valía en un medio donde el papel del mercado no es determinante, y donde la presencia del Estado ha sido históricamente inexistente. Ernesto Vila acuñó una frase que interpreta el sentir de muchos artistas: *"los plásticos uruguayos viven soplando una bandera de piedra, no porque crean que la bandera se va a mover, sino para morir soplando"*. A esto debemos agregar el desafío de las distintas definiciones del arte en un mundo globalizado; la compleja interacción centralismo-periferia; la problemática de las identidades en un escenario multicultural y el exceso desordenado de información. Estas variables necesitan ser desentrañadas, estudiadas y discutidas. No para internarnos en polémicas bizantinas, sino para ubicar las coordenadas que permitan su comprensión. **La Pupila** nace con la intención de reflejar estas complejidades y contradicciones, para que se torne en una plataforma donde se expongan las distintas miradas que relacionen el arte y su contexto sociopolítico; para interpelar a los distintos actores culturales y contribuir a crear un clima de fermental intercambio de opiniones. Intentaremos rescatar y analizar las manifestaciones visuales (artes plásticas y visuales, arquitectura, historieta, diseño, fotografía) a partir de la producción de sus propios protagonistas (reportajes, monografías, portfolios) y a través de distintas disciplinas cognitivas: filosofía, historia, sociología, antropología, política, y psicología. Abriremos la pupila desde y hacia el cine (de animación, biográfico, temático), la literatura, (la gráfica), la música, la danza (vinculadas a la *performance* y el *happening*) y el teatro (la escenografía).

La pupila se distribuirá gratuitamente en salas de exposiciones, centros culturales, talleres de arte, museos e instituciones de enseñanza, tanto públicas como privadas. La edición será bimestral y, a partir de este número, deseamos abrir un dialogo con nuestros lectores que nos permita ir construyendo, entre todos, un friso que nos identifique.

Redactor responsable: Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy;
Directores: Oscar Larroca, larroca1@adinet.com.uy, Gerardo Mantero.
Gerente Comercial: Pablo Tate. Diseño: RL/D
Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay.
Tel: 614.25.84. Permiso del MEC en trámite. 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 se puede retirar gratuitamente en centros e instituciones culturales de todo el país.

Colaboran en este número

Joaquín Aroztegui

(Uruguay, 1943) Artista plástico, docente. Estudió en el Taller Torres García (1959/62), Jorge Nelson González (1963/68), Guillermo Fernández (1978) y B. Bistes (1979). Integró el Grupo Toledo Chico, Taller Cubo del Sur y fue activo dirigente de S.U.A.P. y de CUAP/AIAP (UNESCO).

Pedro da Cruz

(Uruguay, 1951). Artista plástico y crítico de arte. Alumno de Guillermo Fernández y egresado de la ENBA. PhD en Ciencias del Arte de la Universidad de Lund (Suecia). Curador en el Museo de los Bocetos de la misma Universidad, y curador en el Museo de Arte de Norrköping (Suecia).

Nelson Di Maggio

(Uruguay, 1928). Crítico y ensayista de arte, docente. Licenciatura de Letras en la Cátedra de Jorge Romero Brest (FHC, 1950-1957). Conferencista y curador de varias exposiciones realizadas en Uruguay y en el exterior. Fue Presidente de AICA, Sección Uruguay y secretario de AICA Sección Portugal.

Eduardo Folle-Chavannes

(Uruguay, 1959). Arquitecto. Colaborador, jefe de redacción y luego director de la revista *Elarqa, arquitectura y diseño* de 1991 a 1999 y 2004-2005. Director del suplemento de arte y diseño *El ojo*. Autor de varios artículos sobre diseño, arte y arquitectura en revistas y suplementos nacionales y extranjeros.

Oscar Larroca

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

Gerardo Mantero

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

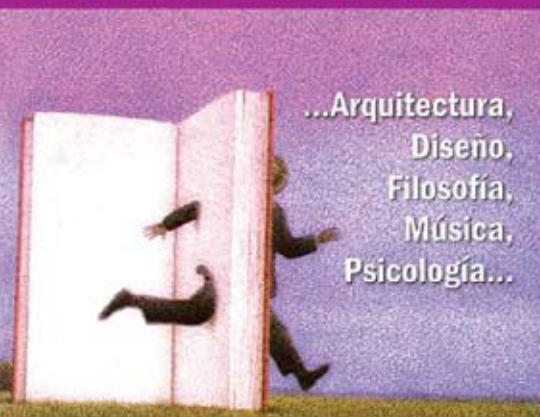
Diego Recoba

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

Mario Sagradini

(Uruguay, 1946). Estudió en la ENBA y en la Facultad de Arquitectura. Estudió la técnica del grabado en Italia; Studio Camnitzer-Porter (Lucca) y con Swietlan Kraczyzna (Florencia). Participó en Bienales de Gráfica (Cali, Puerto Rico, Ljubljana, etc.) y en las Bienales de Arte de La Habana (II y V) y del Mercosur I.

LIBROS DE ARTE



...Arquitectura,
Diseño,
Filosofía,
Música,
Psicología...

- 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

A modo de presentación

*"El ojo ventana
El ojo linterna"*

Susan Sontag, **Estuche de muerte**, 1967

Qué sería del globo ocular sin ese orificio que permite la entrada de más o menos luz a la retina? ¿Qué sería de nuestro acceso a la realidad sin esa ventana? Al igual que los panteístas (aquellos que creen que la totalidad del universo es el único Dios) los miembros de la nueva academia pregonan un cierto tipo de horizontalidad que bautizaron como "cultura superplana" (Takashi Murakami) o "vale todo" en el marco del "pensamiento liviano" citado por Gianni Vattimo. Los portavoces de toda academia no necesitan que sus seguidores tengan pupilas, pues la mirada de aquellos es la mirada del universo. Los griegos llamaban al orificio oscuro envuelto por el iris "koré", que significa "muchacha", y los romanos "pupula", que significa "muñeca" y de la que proviene pupila. En tal sentido, es sorprendente la cantidad de lenguas que nombran la pupila con una palabra que sugiere la idea de un espejo en el que aparece reflejada la imagen de una niña o una muñeca (por el tamaño reducido). Aparte de la tendencia a extender esta denominación a personas de mayor edad (obsérvese el mismo fenómeno en infante, mozo, criado, chico o chica), llama especialmente la atención el uso de "niña" con el significado de pupila (del lat. *pupillus*, del que deriva pupila o "huérfana menor"; "pupilaje"). El hecho de que esta polisemia no sea exclusiva de nuestras lenguas, hace pensar que la asignación de "niña" a la pupila proviene del reflejo en ella de la imagen del que mira a otra persona muy de cerca a los ojos. Esta sería, finalmente, la razón por la cual a las pupilas se las llama "las niñas de los ojos". Miguel de Cervantes y Antonio Machado han sido algunos de los escritores en lengua castellana que han plasmado en sus relatos esta figura.

En este primer número de **La Pupila** se da cuenta de las tensiones que existieron entre algunas corrientes artísticas contemporáneas. La figura de Torres García emerge en una nota sobre Rhod Rothfuss (Mario Sagradini) y en otra sobre Carlos Prevosti (Joaquín Aroztegui). Fricciones que se extienden hasta hoy y que Gerardo Mantero analiza en el marco de las políticas culturales implementadas en Uruguay por el gobierno frenteamplista. En el reportaje central, Ernesto Vila no es ajeno a estos y otros temas, mientras un puñado de artistas ofrece su opinión sobre una de las preguntas más caras a nuestra época: "¿Qué es el arte?"; Pedro da Cruz hace un análisis de la performer cubana Ana Mendieta; Nelson di Maggio presenta la temporada de exposiciones en Montevideo para el presente año y Eduardo Folle Chavannes revela los misterios del escultor Gaspard Delachaux. Este primer recorrido finaliza con una nota sobre la otra fiebre amarilla: Los Simpsons. Acerquemos, pues, la luz a los hechos. Y que las niñas de nuestros ojos (las pupilas, la ventana al exterior) no se confundan con las esferas de plástico que habitan en los alvéolos de las cabezas de las muñecas. Que la pupila pueda regular el foco, calibrar la mirada. De eso se trata.



Fotograma del filme *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, 1971.



Fotograma del filme *El hombre de la cámara* (Chelovek skinoapparatom) de Dziga Vertov, 1929.



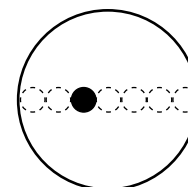
Fotograma de *El perro andaluz* (Un chien andalou), de Luis Buñuel, 1929



Fragmento de *Afrodita en la isla de los ojos, afuera de la pared del cielo*, acuarela y tempera de Ernest Fuchs, 1974.



Los orígenes: *El pólipo deformado andax por la orilla, un cíclope sonriente y horrible...*; litografía de Odilon Redon, 1883.



Ojo de **Homero Simpson**. ("El diámetro del ojo debe ser igual a siete diámetros del iris", Matt Groening.)

sumario

- 3 - La pupila: a modo de presentación (*Oscar Larroca*)
- 4 - Políticas culturales. Círculos concéntricos (*Gerardo Mantero*)
- 8 - "En arte, el que miente pierde": reportaje a Ernesto Vila (*G. Mantero, O. Larroca*)
- 14 - ¿De qué hablamos cuando hablamos de arte visual?
- 16 - The Rothfuss Strategy (*Mario Sagradini*)
- 18 - Recordando a Carlos Prevosti (*Joaquín Aroztegui*)
- 21 - Ana Mendieta y la posmodernidad (*Pedro Da Cruz*)
- 24 - Gaspard Delachaux (*Eduardo Folle Chavannes*)
- 26 - 2008: las muestras que vienen (*Nelson Di Maggio*)
- 27 - Un episodio de la fiebre amarilla: Los Simpson (*Oscar Larroca*)
- 29 - Graffias. Reseñas de libros (*Diego Recoba, O. Larroca*)



/// Desencuentro progresista

Círculos concéntricos



En el ámbito de las artes plásticas, el 2007 se va a recordar como un año excepcional. Se escucharon visiones que ponían el énfasis en la perspectiva de las políticas culturales; se invocaron a los grandes popes del pensamiento académico, y un grupo representativo de artistas se pronunció en relación al nombramiento de la dirección del Museo Nacional de Artes Visuales para finalmente reunirse y discutir sobre la problemática desencadenada en el nuevo escenario. Se polemizó sobre las distintas tendencias del arte contemporáneo y se quebró la pereza intelectual que ha caracterizado durante décadas nuestro ámbito cultural. Se encrespaban las mesocráticas aguas de un país asordinado.

Pero lo que en principio se ve como un hecho positivo, encierra dilemas que tienen que ver con expectativas defraudadas y con una realidad cultural enfrentada a desafíos conceptuales en la lucha constante por su supervivencia.

Gerardo **Mantero**

Uno de los hechos relevantes fue la polémica de alto voltaje académico que protagonizaron con rigurosidad el profesor Juan Flo y el director del Museo Blanes, el arquitecto Gabriel Peluffo. La polémica fue desarrollada desde un medio masivo de comunicación (el semanario **Brecha**, una bienvenida novedad); se discutió sobre la pertinencia de dicho debate y, consultados en aquella oportunidad los responsables de las páginas culturales de **Brecha** sobre la dimensión de la polémica, se nos respondió que la misma tuvo una repercusión asombrosa. Esto evidencia la necesidad de debatir sobre temas relacionados con la cultura, ya que es desde ese espacio inasible -en el cual se confrontan opiniones, se plantean teorías y se ensayan explicaciones- de donde emerge la reflexión y sus resultados. Existen otras razones que explican la génesis de esta discusión. Así lo explicitaba Fló en unas de las primeras entregas: "En primer lugar, quiero insistir en mi principal supuesto: para tomar posición sobre el 'arte contemporáneo', es indispensable

explicar cómo ocurre en unas pocas décadas una transformación tan dramática como la que han sufrido las artes visuales. En ellas lo visual queda subordinado a la interpretación hasta el punto de que hay casos en los cuales ver una obra no es necesario sino inoportuno, porque la descripción de la misma es menos sugerente que su descripción verbal. El carácter radical de ese cambio, que rompe con la entera historia de la humanidad, no solamente es sorprendente sino que además asombra que haya podido aceptarse con tan poco combate y esa apatía es evidente sobre todo en nuestro medio provinciano-, como si se tratara de un fenómeno de la naturaleza". El puntapié inicial de esta y otras polémicas comenzó a partir de una nota titulada "La edad de las preguntas" (firmada por Tatiana Oroño), donde se solicitaba a determinados actores culturales una opinión acerca del relevamiento de Ángel Kalenberg por Jacqueline Lacasa. Este nombramiento emergió como la punta de un iceberg y desnudaba la falta de una política definida en relación a la gestión museística; la carencia de transparencia en el tema de

las designaciones (justificadas por la figura del "cargo de confianza") y un cierto nivel de improvisación privilegiando la capacidad de gestión por sobre los contenidos. Sin embargo, la polémica se canalizó hacia temas más sustanciales y menos coyunturales, como la existencia de un "arte canónico" y su relación con el sistema hegemónico mundial. Al respecto, Peluffo reflexionaba: "la teoría del canon como modelo único es inviable por la sencilla razón de que este modelo centralista no pudo históricamente sobrevivir, ya que resultó contradictorio con la lógica dispersora del sacrosanto sistema de mercado". Las posiciones encontradas de ambos teóricos suscitaron adhesiones, rechazos y réplicas. No deja de ser un espectáculo sorprendente que desde las artes plásticas emergieran miradas que hablaran del arte y su contexto histórico, cuando lo usual era no involucrarse en esas honduras por miedo a transgredir los límites de alguna chacra (ya sea por ignorancia, o porque es más rentable reproducir los modelos de los centros de poder). Ya instalados en este círculo de interrelación

arte-sociedad, se citaron a sociólogos de gran prédica, como la recurrente mención de la directora del Museo Nacional de Artes Visuales a la figura de Zygmunt Bauman. El aporte del sociólogo polaco ha sido analizar la interacción del mundo actual con la primera modernidad. *"El poder de licuación -afirma en **"Modernidad Líquida"**- se ha desplazado del sistema a la sociedad, de la política, a las políticas de vida: ha descendido del macronivel al micronivel de la cohabitación social"*. A partir del paradigma de lo "líquido", Bauman se dedica a analizar las relaciones laborales, familiares, pedagógicas, y hasta las relaciones amorosas en un mundo sin certezas, donde la incertidumbre y la perplejidad que nos plantea la realidad imponen una lógica forzada a flexibilizar las relaciones de toda índole. El sociólogo plantea una mirada crítica sobre el sistema y sus consecuencias en su libro **"Vida de Consumo"**: *"Hoy los seres humanos, convertidos en consumido-*

él dice, eufemizan el poder, lo disimulan, difiriendo, desplazando a un lugar simbólico la explotación o la opresión económica". El estilo directo y jugado de Inés Moreno, señalando con nombre y apellido a cada uno de los actores, es de las particularidades que nos dejó el año. Se puede estar de acuerdo o no con ella, pero no se puede negar que es una de las pocas excepciones en que la mirada crítica involucra una visión que trasciende el proceso de legitimación de artistas o del nuevo mercado de curadorías que tiene al Estado como principal proveedor (con todo lo que ello implica). Las respuestas no tardaron en llegar, y Pablo Thiago Roca, en una nota que titula "Monsieur Bourdieu, descanse por favor", acusa a Moreno de manipular la teoría del francés *"para salir de cacería"* y luego pasa a explicar a partir de cuales procedimientos ocupa (Thiago Roca) un determinado lugar en el concierto de la plástica nacional.

Más allá de los resultados finales de este ambicioso encuentro, la ciudad se vio movilizada por la frenética actividad realizada en instituciones privadas, museos nacionales y municipales. Se intervinieron monumentos y aceras, participaron diez países y se sucedieron charlas, seminarios, talleres y mesas redondas.

Desencuentro progresista

La pregunta que se impone es qué fue lo que suscitó este clima de discusión y movilización. Y la primera aproximación que se puede hacer nos direcciona al terreno de la política. El advenimiento del primer gobierno del Frente Amplio y su tradicional relación con la cultura despertaban expectativas de todo tipo -algunas desmedidas y otras menos ambiciosas-, pero todas esperanzadoras de que una vez por todas la cultura ocuparía el lugar que le corresponde por su vital importancia y



© Daniel Pezzano

res, son, a la vez, objetos en venta: luchan por cotizarse mejor, prolongar su 'fecha de vencimiento' y seguir consumiendo". Cuando Lacasa plantea el "museo líquido", requiere un museo que esté en consonancia con los desafíos de su época. El tiempo dirá cómo se ve reflejado el pensamiento de Bauman y en dónde se pone el acento.

Otra polémica que involucra a otro referente de la sociología, fue motivada por un artículo de Inés Moreno en el periódico **"La Diaria"** donde, a partir de la "Teoría de los Campos" del sociólogo Pierre Bourdieu, Moreno extrapolaba la teoría a la realidad que se vive a propósito de la relación arte-poder. Allí denunciaba (Bourdieu sostiene que todas las relaciones sociales están determinadas por un sistema de dominación y son manifestaciones de fuerza) que un grupo de actores culturales uruguayos están acumulando y transfiriendo poder en beneficio propio. García Canclini interpreta de esta manera el basamento del pensamiento de Bourdieu: *"Una de las preguntas que él se hace y que ve dirigiendo todo su trabajo es cómo, a través de las estructuras simbólicas, estructuras ideológicas- culturales, las clases hegemónicas construyen la legitimidad de su poder. Y no solo construye la legitimidad sino que, como*

Desde la crítica en general, poco o nada se dijo de la carta que más de cien artistas publicaron en los medios (sí tuvo mucha repercusión en otros estamentos de la prensa) en repudio de cómo se estaba tratando el tema de la designación de la nueva dirección en el MNAV, y a la falta -una vez más- de políticas culturales dirigidas a esa área. Pero además, un número importante de esos firmantes se reunieron semanalmente por más de seis meses para tratar las problemáticas que acucian a los artistas de una disciplina tan rica históricamente como huérfana de apoyo. Quien escribe estas líneas participó de dichos encuentros que en principio tienen el gran mérito del esfuerzo hecho por individuos que -por las características solitarias de su hacer- no están entrenados en el ejercicio colectivo. A muchos de los que participamos nos dejó el recuerdo de valiosos aportes tanto en el acuerdo como en la discrepancia. En el transcurso de ese proceso se logró tener una entrevista con el Ministro de Cultura Ing. Quím. Jorge Brovetto, y también se concretó la formación del sindicato Unión de Artistas Plásticos y Visuales. Y para terminar este rápido racconto de un año tan particular, sobre el fin del 2007 se realizó el Encuentro regional del Arte (ERA), concebido por Gabriel Peluffo.

por su relevancia histórica. Pero rápidamente se dieron señales de que la cultura no sería privilegiada en la "agenda política" del gobierno. Al decir de García Canclini: *"la cultura no solo representa la sociedad; también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas"*. Los primeros síntomas de esta repetida situación de otorgarle a la cultura un lugar secundario, los dio el gobierno cuando nombra al Ing Brovetto, encargado paralelamente de la presidencia del FA, y como ministro del MEC. Un ministerio que no solo tiene la responsabilidad de atender estos trascendentes temas, sino que además le corresponde administrar las fiscalías de todo el país, las bibliotecas, los museos, los derechos de autor, los derechos humanos, etc. Es indudable que se privilegió la ingeniería política que asegurara la gobernabilidad, mucho más cuando la composición del partido de gobierno contiene a distintas corrientes filosóficas y políticas (diversidad que es su seña de identidad y parte sustancial de su riqueza). Por tanto, esta lógica, si bien es entendible (cualquier gobierno tiene que administrar sus equilibrios internos), se contradice con la intención de una fuerza política que desde su gestación se propuso

un cambio sustantivo en la sociedad: tiene que tener la capacidad de no caer en la vieja dicotomía de contraponer las necesidades básicas ("la panza llena") con la incidencia social de la cultura. Este mismo gobierno que antes de su asunción supo contestar con hechos a las críticas que reclamaban mirar para adelante (la marcha de la economía) y no para atrás (en el tema de los derechos humanos). Dilemas de "falsa oposición", diría Vaz Ferreira, que están muy enraizados en nuestra sociedad. Recientemente se cumplieron tres años del actual gobierno y, ni la prensa, ni las principales figuras del poder ejecutivo, se refirieron a las políticas culturales. Sin embargo, Tabaré Vázquez fue el primer candidato en la historia que, antes de asumir, se reunió con la gente de la cultura en el teatro El Galpón. En esa reunión se comunicó sobre lo que sería el programa de gobierno referido a la cultura; se habló de la preocupación por profundizar en el derecho de todos los ciudadanos a la misma; en la promoción de la diversidad cultural y la identidad nacional; en cumplir con los deberes de generar las condiciones para el trabajo artístico y atender los niveles de ocupación y de la seguridad social de los hacedores culturales.

También se hizo especial hincapié en anunciar lo que sería una gran "Asamblea Nacional de la Cultura". Lo que en principio significó un hecho inobjetable (como el de instrumentar espacios de participación a través de esa asamblea), dejaba la duda de un mecanismo utilizado para ocultar la falta de proyecto real. Las reuniones preparatorias en Montevideo demostraron que el temor era fundado. Cuando se convocó, en la IMM, a los artistas visuales de la capital del país, el procedimiento elegido fue (ante una escasa y poco representativa concurrencia), darles la palabra a los asistentes sin ubicar los grandes temas que afectan al área ni comunicar las líneas del programa de gobierno.

El tema de la representatividad en materia cultural se transforma en un hecho más complejo que en otros campos por el peso de algunas personalidades que, a su vez, pueden ser o no representativas en un escenario tradicionalmente fragmentado (u otras que sí responden a grupos y allí el Estado tiene que calibrar que esa influencia no conlleve un riesgo corporativo).

El MEC, preocupado por la necesidad de un nuevo diseño institucional, organizó el "Seminario Institucional Cultural en el Uruguay". Asistieron figuras vinculadas a la administración cultural de México, Chile, Colombia y España. En todos estos países se había adoptado el formato del "Consejo para la Cultura y las Artes" y uno de los modelos que despertó mayor interés fue el chileno, instrumentado a partir de una compleja arquitectura que buscaba la representati-

dad y la independencia simultáneas. Agustín Esquela (integrante de dicho Consejo en Chile) explicaba el procedimiento que se utilizó para la selección de los agentes del mundo cultural: *"son cinco personalidades del mundo de la cultura, representativas de ese mundo más no representantes de ese mundo; que es importante para despejar la cuestión del corporativismo. Si bien son designadas por el presidente de la república, lo son a propuesta de las organizaciones culturales del país, que a u vez no son cargos de confianza del Presidente; en consecuencia, cuando se discute un tema importante en el directorio no tienen que preguntarle a Presidente de la República como han de votar. Son enteramente independientes"*. Más allá de que se puedan o no trasladar estos ejemplos, y de que en cualquier lugar del mundo (como fue expresado por el representante español) es difícil encontrar a figuras que estén a la altura de esta exigencia de ecuanimidad, sabiduría y honestidad que plantea el desafío; cualquier convocatoria que pretenda nuclear a agentes culturales tiene que tener en cuenta esta y otras variables que aseguren la viabilidad del mismo. Justamente, para que no vuelva a pasar lo que decidió la IMM cuando envía a la Asamblea Nacional de la Cultura a representantes de los centros comunales más algunos integrantes del Departamento de Cultura. Se nos podrá decir que este intrincado mapa de situación es una realidad infranqueable y que nunca se podría llegar a concretar un espacio genuino de participación de los distintos actores. En principio, este encuentro requería de

otro marco preparatorio y tal vez no se calibró el tiempo necesario para que existiera un conocimiento mutuo de los involucrados. Parte del problema radica en las instancias de una secuencia que debiera haberse iniciado en los partidos políticos con el asesoramiento de gente de reconocida idoneidad en el tema. En el caso de la izquierda y la cultura, los insumos sobran: la mayoría de los productores, teóricos, instituciones y hasta empresas culturales son de filiación progresista, aunque en muchos de estos casos sus alineamientos políticos no implican una militancia o adhesión a algunas de las fracciones del FA. La fuerza de izquierda optó, finalmente, por privilegiar a actores que figuraban en las filas de algunos de sus sectores. Se dice que gobernar es administrar intereses contrapuestos, pero en este caso lo deseable sería compatibilizar entre los legítimos derechos de los que bancan las estructuras políticas con los aportes sustanciales de personalidades, colectivos, gremios e instituciones que -por su experiencia y riqueza intrínsecas- puedan aportar en la dirección de un cambio real. Si este proceso se hubiera cumplido, seguramente no se tendría que constatar el grueso error en el área artística que nos ocupa: ningún poder estatal puede incidir en la creación artística privilegiando a una tendencia cualquiera ella sea. El proyecto "Plataforma", que se desarrolla en la sala San José del Ministerio de Cultura, es prueba de ello: la lectura de la programación deja constancia de un opción marcada hacia el llamado "arte contemporáneo" (en las sucesivas ediciones de **La Pupila** se abordará este tema desde distintos ángulos), tendencia que también se viene promoviendo desde hace un tiempo en las salas de la IMM. Las personas elegidas para administrar salas y proyectos son agentes representativos de dicha corriente (críticos, artistas, curadores) y sus nombres se reiteran tanto en el ámbito público como privado. Sin partitura a ejecutar, se les brinda espacios a actores que demuestran empuje y capacidad de gestión y luego se improvisa un discurso. Que en este caso -y según las declaraciones de jefes de la actual administración- es una política que incentiva la "innovación", la "experimentación" y a "los jóvenes" a la luz de una discusión acerca de la definición de un arte "actualizado" o un arte "perimido". Es así que desde el Estado se recorre un camino incorrecto y tremendamente resbaladizo, pues si pensamos en la historia de una disciplina surcada por transformaciones drásticas, éstas imposibilitan a determinar lo "nuevo" en el arte (es bueno recordar aquella máxima: "no nuevo sino de nuevo"). Cualquier proceso de consolidación de un lenguaje, contiene una búsqueda



experimental y la resultante de una nueva iconografía única por su singularidad intransferible. En ese tránsito poco importan los soportes o las formas elegidas por los artistas para su concreción.

A esta altura conviene hacer un disquisición entre dos problemáticas que se relacionan pero que son de naturaleza distinta; un tema es el papel del Estado con respecto a la creación, y otro tema son las discusiones acerca de las tendencias o formas de interpretar el llamado "arte contemporáneo".

Trazar en materia de arte una línea recta que involucre a lo innovador con la edad de los creadores es por lo menos ignorar la lista interminable de grandes obras realizadas por artistas en edad madura (Figari empieza a pintar a los 54 años, Picasso tenía 64 años cuando crea el "Guernica"). Picasso opinaba al respecto: "Uno se hace joven a los sesenta años. Desgraciadamente es demasiado tarde". Si lo que se quiere es facilitarle a los jóvenes un merecido espacio, se pueden instrumentar procedimientos que no contengan confusiones conceptuales. Lo que no es nuevo es la falta de políticas culturales dirigidas hacia las artes plásticas, y en esto tiene incidencia otra variable perversa en relación a los cambios sustantivos presentes en la sociedad: la lógica electoral, sus costos y beneficios. Por un lado, en el ámbito de la cultura, la izquierda tiene una gran cantidad de votos cautivos, y por otro, las problemáticas culturales -salvo inauditas excepciones- no ocupan los primeros planos de la información. Partiendo de esa realidad las disciplinas que tienen mayor capacidad de convocatoria sí son privilegiadas porque se puede obtener cierto retorno. El carnaval es un claro ejemplo. El apoyo oficial es desmedido cuando esta manifestación cultural cuenta desde el vamos con una gran adhesión popular (ganada en buena ley) y que, por lógica del mercado, tiene a muchas empresas que lo apoyan. Las artes plásticas no generan ni costos ni beneficios. Siempre han sido, para el poder de turno, "una flor en el ojal", una cita obligada en el inoperante ámbito de la diplomacia, y un espacio que deja librado a lo que puedan hacer los asesores que dirigen las salas del Estado sin preocuparse de que esta pieza calce en el engranaje. Lo nuevo hubiera sido instrumentar políticas que tengan claros valores y funciones, como los que contiene la **Convención de la Diversidad Cultural** (tratado firmado por Uruguay), que promueve la solidaridad, el respeto mutuo, la equidad y la accesibilidad a la información a la memoria, al conocimiento y la creatividad. La función que tiene que tener el Estado con respecto a la creación, es velar por su desarrollo, incentivar a los creadores instrumentando marcos referenciales,

consiguiendo fondos tanto propios como en asociación con los privados.

Por otro lado, es un acierto de esta administración la concreción de los Fondos Concursables y, con algunas salvedades, La ley de Mecenazgo o Patrocinio. Es la misma actividad aceiteada potenciada que va dar sus frutos y que seguramente va a responder a la diversidad que ostenta este territorio, producto de las influencias de distintas culturas que incidieron en nuestra

un Ministerio de Cultura (a secas) que lidere y administre estos desafíos. El futuro obliga, nos interpela a todos. También requiere, de parte de los hacedores culturales, otro compromiso: un porcentaje de la orfandad que históricamente han tenido las artes plásticas, nos compete (el esperar sumisamente lo que otorgan las autoridades de turno o nuestra incapacidad endémica para instrumentar colectivos que a su vez dialogue con el poder político). En definitiva, el



Diagrama simbólico de Robert Fludd, que intenta una representación del hombre y la percepción del mundo exterior, culminando con la del "mundo divino".

configuración de país abierto al mundo. Es cierto, son cada vez más complejas las problemáticas que tienen que enfrentar los gobiernos con respecto a la cultura. La fragmentación social hizo trizas aquel escenario cultural hijo de una clase media y de una educación extendida. La globalización y sus consecuencias, la influencia que ejercen los países centrales hacia los de la periferia, el acceso a los bienes culturales, el cuidado del patrimonio, la economía de la cultura con sus especificidades y el rediseño que requieren las instituciones públicas como privadas comenzando por la existencia de

"salvese quien pueda", siempre incide en los resultados.

Las políticas culturales tienen como destinatarios a la gente, no a los artistas e instituciones, pero estos siguen siendo un factor determinante. Sin creadores no hay cultura. Su participación en la instrumentación de las políticas, legitiman a las mismas y las efectivizan. Porque los productores de hechos culturales son parte de la gente, son generadores y destinatarios a la vez, y también cumplen con la función de "re-elaborar las estructuras sociales e imaginar otras nuevas".

“En el arte, el que miente pierde”

Ernesto Vila es un artista de gran trayectoria, jalonada desde sus inicios de su formación en el taller Torres García. En su primera estadía en Europa se vincula con las vanguardias de la época; y a su regreso asume un compromiso social que le deparará ser un preso político durante la dictadura. De estos dos grandes hitos de su vida y de su reflexión sobre el “artista del páramo”, es que conversamos en su taller que fuera la casa de Olimpia Torres y Eduardo Yepes.

| Gerardo Mantero - Oscar Larroca

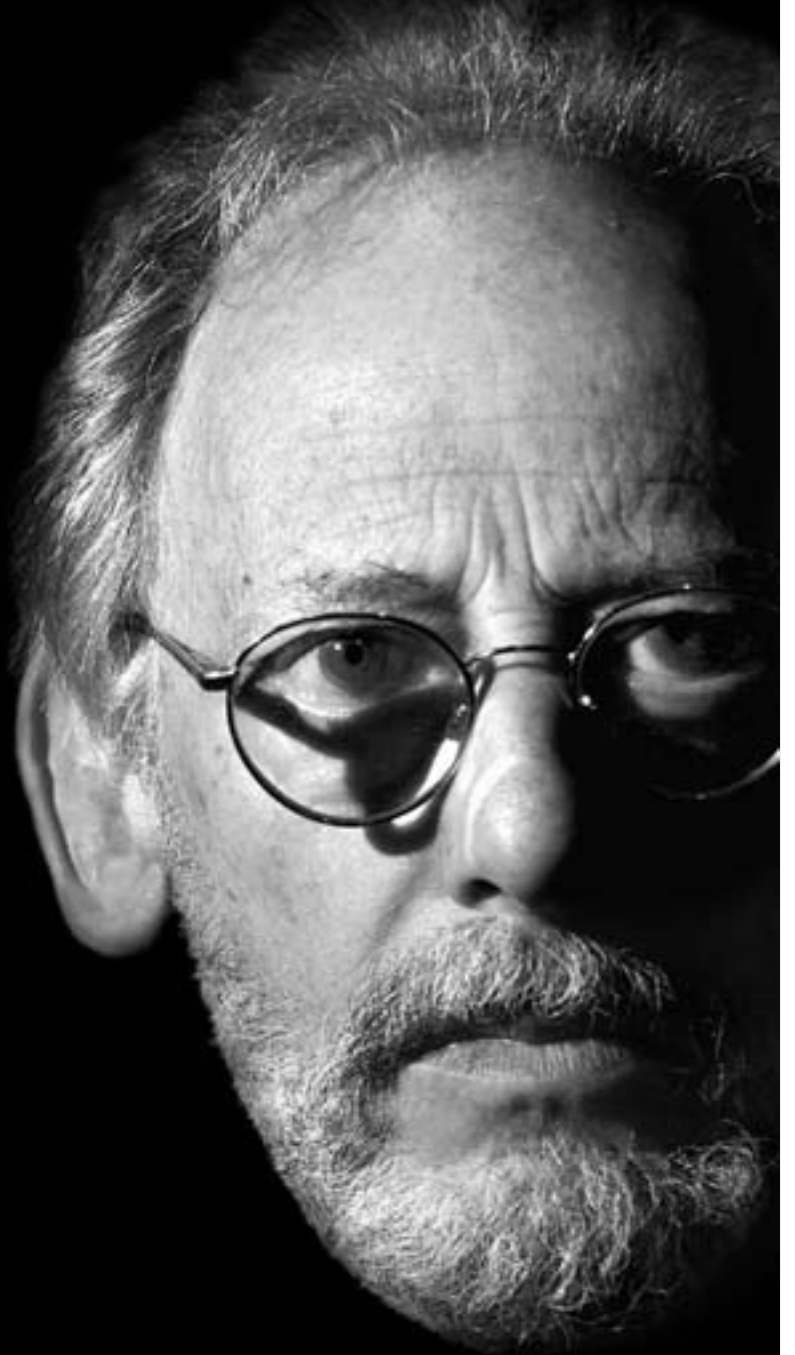
—En un reportaje que te hicieron en El País Cultural, decías con relación al taller Torres García: “Era un ambiente que ahora me produce nostalgia y rechazo. Se trataba de una construcción social utópica con una democracia autoritaria basada en una ética del arte y una metafísica”. ¿Cuál te parece que ha sido el legado del taller Torres García?

—Es un legado complejo y contradictorio, antinómico, armónico... Tiene todas las características de un centro corto que no llega al área, o que se pasa del área y que llega al área. Es decir, que tiene todas las connotaciones posibles. Es un poco como **Rashomón**: la interpretación depende del interpelado. En ese sentido es muy indeterminado, es muy difícil sacar una sola conclusión. Afortunadamente. La parte oscura del taller era un patrimonio absoluto del “partido único estético”. Tenías un espectro absolutamente amplio y complicado afuera, y eso evidentemente no era utilizado ni analizado. Y después tenías el taller con todas las respuestas afirmativas correspondientes. Funcionaba en base a algo que posiblemente sea un legado del siglo XIX: las certezas, que yo me las morfé también cuando era joven. Mi generación le prestó mucha escucha a las generaciones más viejas. Un poco eso es la parte tiránica: el lado negativo. El lado positivo es que esa sola cosa tenía también un cono de luz muy importante, que si lo mirabas dos minutos te encandilaba, te enceguecía. Me acuerdo que Guillermo Fernández -que fue mi maestro-, colocó una

naturaleza muerta y yo empiezo a dibujar, creo, que una tacita. Y me dijo: “No. Coloque un punto acá donde termina el pico. Mida los espacios, vaya mirando los espacios, no la forma...”. Estuve como 15 ó 20 días para hacer una cantidad de puntitos, y mi vieja, que no junaba nada, me dice: “¿Y, nene, cómo te va? A ver, mostrame lo que hacés”, y yo le mostré la cantidad de puntitos y ella me dijo: “Che, ¿esos tipos no te estarán afanando la guita?” (risas) O sea, arrancaban con conceptos, y a partir de ellos vos generabas un resultado. Para como estaba emplazada la enseñanza en ese momento en Uruguay, era muy fuerte, te cambiaba la cabeza desde el primer día. Entonces, vos comenzabas a ver

la pintura a partir de una tesis, y eso te permitía después deconstruir la obra de un maestro, por ejemplo. Siempre se tenía en cuenta a los grandes peces espada de la historia, a los grandes totos. Entonces a esos sí, les poníamos velitas como a San Cono, y se analizaba y había tipos que sabían muchísimo, como Augusto (Torres) o el propio Guillermo, para mí extraordinario, el mejor maestro del taller. Además, él asumió ese punto de partida y lo fue “contemporaneizando”, lo fue adaptando a las tendencias; entonces te permitía pensar todo el “movimientismo” desde adentro.

—En el tiempo que asistías al taller vos te definías, como un muchacho de barrio, hijo



de obreros, que cuando entrabas en el taller te sentías como flotando en una burbuja.

—Totalmente platónico, incontaminado. Donde, por supuesto, había cierta alteración del orden, cierta puja. Pero predominaban las ideas madre, los referentes estaban como puntos de contención. Y era una cacerola que podía hervir, pero había un mecanismo para que la leche no se derramara. Eso mantuvo una tensión, pero había también como una política para que no desbordara. Se fue produciendo como una suerte de socialdemocracia en donde hay puntas críticas pero que nunca se radicalizan lo suficiente para producir desplazamientos radicales. Entonces, con el viejo “morido” (como dice Juan Gelman), la cosa se empantanó y comenzó como a licuarse la ideología, porque el viejo (Torres García) era un tipo contradictorio que hoy venía con un verso y mañana con otro completamente distinto. Es decir, testamento muy contemporáneo, casi posmoderno. En vida del viejo se aplicaba lo que él decía: *“Buena, ahora estamos trabajando con colores puros”*. Te metía en una cadena gramatical, porque la base siempre era abstracta, siempre había un razonamiento conceptual. Cuando el concepto se hacía operativo, se producía determinado tipo de resultados, que importaban mucho menos que el soporte ideológico. Al viejo se le quemaba la cabeza. Y sin ese motor, sin ese encendido, la cosa empezó a sistematizarse y a morirse. Por ejemplo, fui a la exposición muy linda de Francisco Matto en la Ciudad Vieja, en la calle Paraná. Yo conozco la obra de Matto —no toda, por supuesto—; funcioné con él, un veterano, un tótem, y yo un pendejo. ¿Qué es lo fundamental de Matto? Lo fundamental de un artista es siempre lo que el tipo aporta sin que nadie se lo haya enseñado; ahí es donde genera un elemento atípico, más allá de que la estructura de su obra esté contaminada o estudiada a partir de una cosa quizá académica, o que tenga una ilustración muy grande. El tipo tiene que dar algo que no está en el pentagrama. De entrada, Matto aportó esa luminosidad del color que lo emparenta a la civilización Nazca, pero no tanto por la diagramación geométrica sino por la luminosidad del color y los contrastes: con Bonnard, con Matisse, ciertos mosaicos, toda una familia de similitudes o de cercanías. Me pregunto si el taller, a Matto, le hizo bien o le hizo mal. Creo que la respuesta es indeterminada; pienso que le hizo bien y le hizo mal. Matto va a quedar siempre como el discípulo número tres o número cuatro del taller. Porque le solucionó a Matto el repertorio, le dio un discurso contemporáneo bastante *avant garde*, digamos —en el momento en que él lo hizo—, pero que no era de él. Saquémosle el color a Matto: no queda nada. Un dibujito; sensible y todo eso, poca cosa. Pero hagamos la otra operación: eliminemos la retórica del taller Torres García y dejemos el color de Matto en una solución que no sabemos cuál podía ser y sería

posiblemente —lo digo como hipótesis— mucho mejor, porque tendría eso que él aporta como cosa única, que nadie la tiene, pero en una solución que la tendría que haber elaborado él mismo. Lo fundamental de todas maneras iba a estar. Porque en su obra anterior, antes de conocer a Torres, ese color ya estaba. No fue ni mejor ni peor. Nació con ese color puesto.

—Cuando el taller, como decís vos, se va disgregando, licuando, te vas con la gente del taller Montevideo, que eran alumnos de Gurvich... Los que ahora están en Ámsterdam.

—Ahora se abrieron, como los Beatles. El equipo se fue haciendo y deshaciendo y quedó el disco duro que eran Armando Bergallo y Héctor Vilche. Y ellos derivaron hacia un planteo más



escénico, hicieron teatro-danza, y colocaron un poco soluciones a lo Bob Wilson, con mucha instrumentación arquitectónica, con mucha inventiva plástica o de diseño en el escenario, ese tipo de cosas.

De esa experiencia decías: “Y la primera ida a Europa fue una equivocación a la que le saqué partido”. Hablame de ese período.

—Claro, yo entro en el taller en el 59, con las inundaciones; eso duró hasta el 64, pero en el CTI. Con relación a la oferta en el medio, en ese momento la posibilidad que un pibe joven tenía de estudiar pintura era bastante escasa. Entonces, en el taller, era como si vos te apuntaras en el 9 de caballería. Por un lado era de una verticalidad antidemocrática, rigurosa... Y Torres seguía siendo un desconocido: podías comprar un Torres por diez pesos. En el momento en que eso se corta, es como cuando se te muere el perro. Vos al perro le das patadas y si al perro lo agarra un auto te ponés a llorar: *“¡Por qué le habré pegado una patada al perro!”*. De todas maneras, nosotros ya estábamos piropéndonos con otras tendencias, aun en Montevideo. Estaba lo de Di Tella, estaba (Américo) Spósito... Yo era muy amigo de (Washington) Barcala, que estaba en las antípodas del taller. Gurvich, que había

sido maestro mío también, muy abierto, muy permeable a todo lo otro, y tenía amigos “fuera” del taller, cosa inadmisibles en los momentos ortodoxos; vos no podías ni tener una novia de otra tendencia, una cosa así... Todo eso es bastante risueño, pero muy fuerte en ese momento. Al mismo tiempo, considero que fue una de las instancias en que yo viví democráticamente. Donde tuve una relación vital y práctica con la democracia fue en el taller, porque vos te tirabas por el tobogán de la escalera del coso, y convivían el que tenía más guita, el que tenía menos guita... Por ejemplo, Matto, que tenía más guita que los tupamaros, era amigo de (Manuel) Pailós, que era lechero y manejaba un carro con caballos y se levantaba a las cuatro de la mañana a repartir leche. Allí la cosa era el arte, las ideas... y todo lo demás desaparecía.

Cuando salías afuera, cambiaba la cosa; vos te ibas para un lugar y el otro para el otro. Dumas Oroño era del Partido Comunista, Pepe Montes era terrible reaccionario, pero ahí adentro estábamos en otra dimensión.

—Final y comienzo...

—...de otra cosa. Estaban estos pibes que eran más jóvenes que yo y se iban para Europa (los había formado Gurvich). Evidentemente, ya los jóvenes de veinte años absorbían otro oxígeno (estaban los Beatles ahí por el horizonte, había como una cosa de provocación iconoclasta). Y ellos decidieron irse a Europa y me invitaron. Agarré viaje para regresar seis meses después; pero me quedé cinco años. Hubo que pagar derecho de piso. Llegabas a Europa en un barco de carga (porque los barcos cargaban y llevaban pasaje) y por supuesto, nosotros íbamos en tercera clase. Tardó como veintiocho días en llegar a Le Havre. Estuvimos en París. Inicialmente teníamos que hacer una exposición en La Haya, y nos fuimos a vivir a Holanda en un momento en que tenía poca capacidad locativa porque (Holanda) había traído parte del ejército que tenía, creo, en Indonesia. Y nos tuvimos que ir a las afueras, a la provincia más alejada, cerca de Inglaterra, donde hablaban inglés antiguo con holandés —no les entendías nada—. Nos

fuimos a vivir ahí a una casita que alquilamos. Llevamos los petates y empezamos a trabajar ahí para la exposición.

—¿De qué vivían?

—Habíamos llevado guita de Montevideo; habíamos vendido casi toda la obra nuestra. El Estado no nos dio nada... Hacía un frío impresionante, como 10 grados bajo cero. Recuerdo que pintaba y salía como flecha a andar en bicicleta media hora para calentarme y después seguía pintando. Y cuando me empezaba a enfriar y quedar duro, otra vez bicicleta.

ahora en Uruguay nosotros las hacemos hace treinta años”.

— Lo nuevo en el arte siempre esta presente. La relación que yo tengo con Holbein o con Cimabue es de contemporáneo a contemporáneo. Los tipos te visitan todos los días, en ese sentido. Pero siempre hay soluciones que están más ligadas a tu tiempo. Nosotros comenzamos a filtrar muy rápidamente las ideas que circulaban en determinadas zonas de la vanguardia. Porque las vanguardias son heterogéneas, no llegás nunca a conocerlas todas. Algo subiste en algunas y otras mueren en el camino. Pero en general hay una dispersión brutal en ese

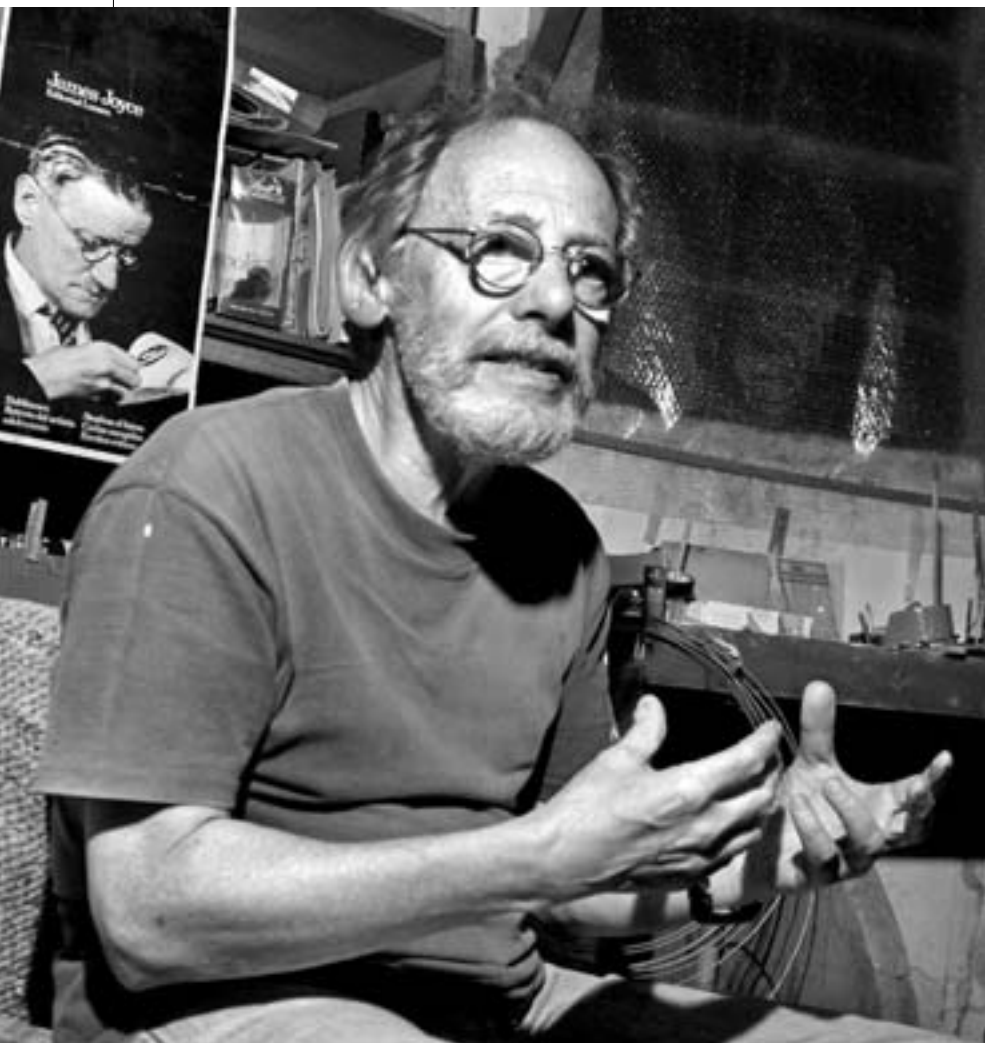
Habíamos fabricado unos módulos hechos con alfajía, con tornillos. Podíamos plegarlos, como las sillas antiguas de cervecería. Emplazábamos esos cubos de forma que tomaran el espacio y que fueran muy significativos visualmente. Los ingleses, se encontraban con todo eso y decían: “¿Esto qué es?” Los chiquilines respondían: “Es un juego”. Conseguíamos una articulación que desmontaba la convención de un paisaje que se repite y que es gris, ese paisaje de los lunes de la ciudad. Los vestíamos con los cubos; luego desaparecían y la calle volvía a ser lo que era... Era algo muy social. Era muy interesante la reacción de los ingleses, porque tienen mucho sentido del humor, pero un humor muy críptico para nosotros. O sea, nunca nos dijeron ni sí ni no. Tomábamos los módulos, los abríamos y empezábamos a desfilar con ellos. Se los dábamos a la gente y hacíamos manifestaciones. Los cubos, no tenían ningún eslogan; la gente veía lo que quería ver, era como un espejismo, vos veías tu propio espejo ahí. Pero la cana nos corría, y entonces plegábamos las cosas y salíamos (nunca nos corrieron demasiado, pero alguna vez nos tiraron los Bobby). Ya se había desmembrado un poco el grupo; estábamos (Armando) Bergallo, (Héctor) Vilche y yo. Después lo hicimos en la “Bienal de Venecia”.

—Representaban a Uruguay.

—Sí, año 69 ó 70. Acá se estaba quemando todo, acá ya estaba el principio de la hoguera. Y sacábamos los cubos de mañana y lo llevábamos a la plaza San Marcos, donde también nos detuvo la policía. Después empezamos a hacer un poco de sombra y nos contrataron para hacer un trabajo muy importante desde el punto de vista de la difusión. En Chicago estuvimos cinco meses contratados para el festival que se llama Ravinia, donde había de todo. Un festival al aire libre, de todo tipo de música: jazz, country, ópera; más artes plásticas, danza. Estaba Frank Zappa y ahí vi a Janis Joplin tres meses antes de que se muriera. Los tipos venían a verla subidos en los techos de los trenes del metro. Era impresionante. Rugía en el escenario.

—Ahí tomás la decisión de volver a un país convulsionado que te llamaba de alguna manera por un compromiso social.

—A mí me quemaba la cabeza porque tenía noticias de que acá subía mucho la temperatura. Nosotros somos un país chico y la cosa individual siempre incide muchísimo, ¿no? Me afectaba mucho saber que gente amiga estaba presa. Y cuando se terminó el trabajo que hicimos en Chicago esos cinco meses, yo me abrí. Me tomé un poco de tiempo para pensar. Fui a Canadá. Me quedé tres o cuatro meses y después decidí, con la subjetividad de la época: “Si el Uruguay se prende fuego, yo también me quiero quemar un poco”. Contarles a mis nietos alguna chamuscada, ¿no? Vine acá y



—¿Y después se van a Londres?

—Bueno, yo voy a España. Nos separamos y finalmente nos reunimos en Londres y ahí sí hicimos un trabajo que parece que fue muy meritorio, porque comenzamos a trabajar en equipo. Alquilamos una casa a la que convertimos en taller. Vivíamos allí y trabajábamos juntos. Éramos jóvenes y muy volados. Uno de nosotros, a las tres de la mañana, tenía una idea y despertaba a todo el mundo. Y así surgieron cosas, que no eran trabajos personales, sino fruto de la colaboración de todos.

—Te leo una reflexión de ese tiempo: “Algunas cosas que se están haciendo

sentido. Nosotros nos ligamos conceptualmente con la gente que estaba haciendo el arte de la *recherche*, un grupo de sudamericanos muy polentudos: (Julio) Le Parc, (Jesús Rafael) Soto, (Carlos) Cruz Diez. Había un húngaro, que nosotros ya lo conocíamos en Montevideo, que se llama (Nicolas) Schoffer, que terminó haciendo unas máquinas muy ligadas a la tecnología. Había un grupo de venezolanos muy fuertes (Soto, que para nosotros era el capo). Nos relacionamos con esa gente y nos subimos a ese carro que, además nos permitía, con nuestra experiencia constructivista, ingresar allí sin vértigo. Estudiamos un espacio urbano. Veíamos cuando salía la gente para ir al trabajo.

empecé a militar. Ya no pinté más. Me enrosqué políticamente y asumí algunos compromisos. Hacía un poco de artesanía para sobrevivir. En ese momento nadie le daba bola a sus estudios, la gente dejaba de estudiar, había una cosa muy subjetiva que generaba una influencia muy grande. Y reproducíamos esa influencia. Alguien me la producía a mí y yo la contagiaba a otro.

—¿Caés en cana en qué año?

—Setenta y dos.

—Trabajaste algún tiempo dentro de la cárcel, artísticamente.

—Tuve dos instancias en la cárcel. Cuando recién caí preso, estuve diez meses en el 13 de Infantería. Ahí estábamos en unas barracas colectivas, que era lo que tenían para meternos. Éramos como veinticinco en un lugar relativamente pequeño (con cuchetas). Estábamos como desaparecidos institucionalmente, pero la gente sabía que estábamos vivos. Yo hice unos trabajos muy rápidos, que tienen una cosa de bastante humor, porque los tenía que hacer de noche, en verano. Poníamos como unos ponchos, algo así, para que la guardia no viera. Me bajaban una luz y cuando me avisaban “¡Shhhh... shhhh... viene la guardia!”, había que apagar la luz y quedarse quietito. Y después: “¡Se fue la guardia!”. Hice unos trabajos que se sacaban en la ropa sucia.

—¿Qué elementos tenías para trabajar?

—Me habían traído una cosa que me parecía sublime, que eran los lápices acuarela, que yo nunca había visto. Eran creo que alemanes, todavía los tengo. Y los mojaba con saliva y era fenomenal.

—¿Nunca te requisaron los milicos?

—No, eso salió todo, y Enrique Gómez hizo una exposición en el año 73 con todo eso. Otro elemento identitario del pueblo chico: los críticos. La masa de críticos, en aquel momento, tenía más significación, porque no había computadora, los diarios eran muy importantes y la gente estaba muy politizada. Todos los críticos: “¡Ah, fenómeno la exposición!” Y además apuntalar-te, ya que estaba preso...

—¿Así que señalaban tu situación?

—Sí, aún en **El Día**. Vernazza, que era terrible reaccionario. Escribió Peluffo en **Marcha** también, dando un poco noticias de que estaba “adentro”. Y después mi mujer me lo mandó. Yo ya estaba en el Penal de Libertad y dejaban pasar todas las críticas. Quizá los tipos no estaban todavía muy preparados.

—“Sin situación límite no hay producción simbólica interesante”: Esa fue la conclusión de ese período.

—Sí, sí. Eso lo aprendí en la cana: me cambió el

rumbo estético. Me cambió la pisada estética, digamos, por los ejemplos que vi allá. Ahí se trataba, no de vivir, sino de sobrevivir. Y también sobreviví dentro de un estadio democrático.

—Decías que te cambió la pisada estética.

—Sí. Voy a contar solamente una cosa porque me parece que es un poco el nudo del asunto. Una vez a un muchacho, que es justamente el hijo de (Eduardo) Yepes -Leonardo-, lo metieron en “la isla”, que es una celda de castigo hecha con una mentalidad muy perversa. Para hacer la mezcla con el portland sacan la arena del mar, del agua salada; entonces tenés siempre humedad. Había una especie de cama de cemento, sin colchón. Entrabas solamente con el mameluco, porque te sacaban lápices, todo, todo, y quedabas ahí con una bombita de 25 watts durante una semana o quince días o lo que durara el castigo. Como te decía, al loco lo meten ahí y cuando sale, sale con los bolsillos llenos de cosas. ¡Qué raro!, ¿no?

“... para mí el Uruguay es un páramo y entonces yo no tengo absolutamente nada. ¿Qué tengo? La ciudad.

Camino por la ciudad, recojo cosas y con lo que extraigo, trato de generar una cadena gramatical de símbolos especializados, digamos. Se puede hacer arte con cualquier cosa, pero sabiendo de antemano que el arte no es “cualquier cosa”.

Y cuando vuelve al celdario le preguntan: “¿que tenías en los bolsillos?” Responde: “me hice piezas de ajedrez para entretenerme”. “¿Cómo las hiciste?”, le preguntan. Y contesta: “Me daban pan y le comía la parte de afuera (la carcasa del pan) y me quedaba con la miga. Con saliva hacía una masa con la que fui haciendo todas las piezas”. Después, jugaba solo al ajedrez. Esto, que es como un comportamiento demencial, en realidad él lo hacía para no enloquecerse. Y Leo, en esa circunstancia límite, encuentra una solución donde produce la materia prima a partir de sus propias secreciones corporales, más un elemento que viene de afuera; es decir, toma el pan y lo convierte en otra cosa. Y ese hecho fue para mí muy significativo, porque de la nada el loco produce materia para hacer una manifestación expresiva y generar un objeto terapéutico. Entonces yo pensaba: no es que él haya realizado los objetos —no son necesariamente estéticos, pero no importa—, pero el tránsito que se produce inconscientemente es como si en realidad el que se transformó en una

obra de arte fue Leonardo. Y la pieza, el objeto realizado, comprueba que ese hecho se produjo. Es el testimonio de ese hecho. Entonces, a partir de ahí, empecé a carburar casi inconscientemente en la importancia fundamental de la infraestructura de soporte. Y hoy mi trabajo también continúa un poco por ese lado; es decir, para mí el Uruguay es un páramo y entonces yo no tengo absolutamente nada. ¿Qué tengo? La ciudad. Camino por la ciudad, recojo cosas de la ciudad y con lo que saco, con lo que extraigo, con lo que la ciudad me da —yo no pongo nada—, trato de generar una cadena gramatical de símbolos especializados, digamos. Se puede hacer arte con cualquier cosa, pero sabiendo de antemano que el arte no es “cualquier cosa”. Mi trabajo, mi intención, por lo menos —siempre insisto con esto—, es pesquisar lo insignificante para intentar producir algo significativo. Que fue lo que le sucedió a Leo. En él operó de manera inconsciente, por una necesidad primaria. Suponé que mañana te comprás una casa y hacés una fiesta. Invitás a tus amigos que te dicen “qué lindo pestillo”, “qué



linda la luz”, o “qué linda la ventana”. Nadie te va a decir “¡Qué buen cimientito tiene tu casa!”. El pobre cimientito está ahí, con los caracoles, que es lo fundamental de tu casa. Eso me llevó a pensar dónde está el fundamento. Y creo que en principio es una convergencia de muchísimas cosas que posiblemente no pueda descifrar, pero que surgen a partir de un estadio límite.

—Y aún hoy te seguís jugando a ese naipe —como dijiste en alguna oportunidad— ¿no?

—Sí, aún sigo jugando a ese naipe. Lo que intento es generar siempre soluciones formales diferentes, aunque no lo sean. Y recurro siempre a la misma cadena de imágenes, al mismo santoral; repito, repito... y trato de encontrar formulaciones diversas. Pero como el santoral es el mismo, recurro a cosas que van desde el agua, quizá al papel, el portland, buscando también en materias con las que he convivido en esta ciudad.

—Esa obra que es profundamente poética, ¿al mismo tiempo no sentís que, de algún modo, también es melancólica?

—Sí, melancólica. Porque ahí hay una doble marca generacional. Por un lado, por lo menos mi familia, mi entorno, mi contexto, mi edu-

cación sentimental en esta ciudad, está muy ligada a la inmigración pobre. La Aguada era un barrio de muchos judíos, italianos, gallegos. Yo me crié jugando con botijas que todavía no sabían hablar español. Y recuerdo que les decía a mis padres: "Voy a la casa de los judíos y no entiendo nada!" Y a la casa de los italianos, más o menos. Son raros, porque reciben una carta de Europa donde les dicen: "Se casó tu hijo" o "Se casó tu hermana" y lloran. Y les decía a mis viejos que me explicaran por qué lloraban cuando la cosa era buena y cuando no.

arte real sino una historia de arte falsa. Sin Academia italiana no hay Blanes, sin machiaoli no hay Sáez, sin formalismos ni vanguardias europeas no existen Barradas ni Torres". ¿Eso, no es en realidad el Uruguay? ¿No está en la génesis de nuestra conformación cultural?

—El Uruguay es eso más otra cosa que todavía está dentro de los pliegues de nuestra identidad. También he dicho otras veces que, o la producción simbólica se incorpora al lenguaje o no existís. Sos en la medida en que

del páramo. Artistas del páramo: primera ficha, Carlos González (para mí, ojo que me puedo equivocar). Cómo hace las manos de los peones de campo. ¡Como martillos son!. Y si le dicen: "Usted deforma mucho", Carlos González dice: "No, yo los hago como ellos son. Ellos son así". O sea, es un típico artista del páramo. El tipo ve así y hace así. Y lo coloca en un taco, le pone tinta y lo mete en un papel. Salustiano Pintos; que hace esculturas con raíces.

—Tomás Cacheiro.

—Cacheiro mucho menos con relación al resultado de su obra, pero también está ahí, sobre todo al principio cuando hacía un chifle para que los troperos tomaran su grappa y los vendía en los remates ganaderos. A los dos años volvía y se los compraba, porque los troperos colocaban eso en el lomo del caballo, y con el aceite del pelo se iba generando una costra y a Cacheiro le interesaba esa costra. A los dos años iba y les compraba el chifle usado o se los cambiaba por uno nuevo. Porque Cacheiro es un artista del páramo. Que es un poco lo que hizo Leo, que es un poco la función del cimiento. ...Por ahí va la cosa.

—¿Estamos hablando de identidad?

—No. La identidad creo que es un resultado de eso, como parte de una especulación un poco más intelectual. Es una necesidad. La misma necesidad que tenían algunos tipos de dibujar primero el bicho que iban a matar después. En Europa hay tipos muy jugados a una construcción críptica, porque la cultura los ha llevado a ese brutal ensimismamiento que los ha apartado. Pero generan a partir de esa situación real la necesidad de expresarse y consiguen la forma de hacerlo y la plantean. Duchamp puede salir solamente de una civilización muy intelectualizada, muy refinada, muy aguda...

—Y al mismo tiempo un poco decadente, quizá...

—Seguro, sí, sí. Pero su decadencia es parte de su contexto y en ese sentido no hay falsedad ninguna. Lo que es falso es plantearnos a tipos como a individualidades geniales; a Sáez o a Solari... como tipos realmente importantes. Yo digo también —un poco en broma— que mi generación se quemó las pestañas estudiando las culturas mediterráneas, pero después en verano nos bañábamos en la playa Ramírez, comiendo pan con grasa y tomando mate. ¿Y no habrá que escarbar en la arena de la playa Ramírez? ¿No habrá algo allí?

—Es toda una definición ideológica la que vos hacés, mirarnos a nosotros mismos y no dejar que nos piensen de afuera.

...Que nos utilicen. Pero dejemos la utilización que puede parecer una banalización crítica. Es algo mucho más profundo.



Entonces, de tanto convivir con esa gente, algo se impregna. O sea, yo me crié con la tristeza. A un sastrero que hacía el despunte en verano en la calle yo le decía lo mismo: "Juan, me fijé que en todas las casas escuchan a Gardel, y en mi casa también escuchan a Gardel". Y el italiano me dijo: "Entonces, Gardel es macanudo". Le dije: "¿Porque canta bien?" "No, porque nos junta", responde.

—También has inventado imágenes que grafican el contexto de la producción artística en nuestro país, como tu teoría del páramo, que en parte se basa en una historia de arte falsa.

—¡Las cosas que digo! Podría cambiar de opinión... (risas).

—A mí me gusta utilizarlo como disparador. Vos decías: "Acá no hay una historia de

soy un elemento activo dentro del lenguaje. Entonces, ¿cómo nos incorporamos nosotros a ese lenguaje simbólico -no quiero decir universal- a esa gramática que en última instancia reúne a todo el mundo más allá de las fronteras? Si no nos interrogamos a nosotros mismos y si no somos capaces de pensarnos y no solamente de ser pensados. Creo que, por ejemplo, un tipo de mi generación ha tenido que trabajar muchísimo para desplazarse dentro de influencias muy pesadas: el taller Torres García. Hay gente que sigue trabajando con las cosas que el viejo Torres le ha dado para que siga trabajando varias generaciones más. ¿Cómo hacés para sacarte todo eso de arriba y empezar a buscar algo que de alguna manera te dé ese perfil que deseás con relación al lugar y al tiempo en que has vivido, para decir "este es mi lugar"...? Y bueno, vichando, un poco de reojo, para ver qué puntas hay dentro

–... **Porque eso plantea uno de los grandes temas contemporáneos como lo es la relación centralismo-periferia.**

–Claro, pero la forma de embromarlos es un poco lo que dijo Torres: “Bueno, pero pará un momento: yo decido desde la periferia, que la periferia sea el centro”.

–**Y das vuelta el mapa.**

–Es decir, creo que decir periferia-centro es una banalización del centro. Aunque tú quisieras ser periferia, en realidad, de una manera más ontológica nunca podrías serlo. Porque sos un bicho humano de la misma manera que otro tipo, y cuando sacás la cuenta final, el hecho de que –pongamos un ejemplo estúpido– (George) Bush pertenezca a un espacio rico no lo hace mejor que vos; lo hace peor. Y dependerá siempre del resultado. No del resultado materializado en un hecho físico y concreto sino en una cierta actitud. El maestro Abbas Kiarostami, cuando lleva una de sus películas para el interior de Irán, compra la entrada al cine y analiza la reacción de la gente. La mitad de la gente se va de la sala; la otra mitad es absolutamente indiferente, pero hay siempre cuatro tipos que aplauden. Entonces él determinó que trabaja para cuatro personas. Me parece muy interesante.

–**Vos fuiste un militante social, político. Existe un gobierno de izquierda, ¿cómo ves la relación de este gobierno de izquierda con la cultura?**

–... Ahí hay que nadar en el engrudo, ¿eh? En alguna zona yo soy un tipo muy pesimista con relación a lo político. Porque lo político en sí mismo no tiene mucho que ver con la moral o la ética. Se relaciona con el poder y con los objetivos inmediatos y coyunturales. Muchas veces en ese tránsito, la ideología, que sí tiene que ver con la ética y el comportamiento, que sí tiene que ver con la moral, ... se quedan por el camino. Lo que yo considero –que es bastante negro–, es que la revolución toma el poder e inmediatamente después el poder toma la revolución. Pero a su vez, Luce Fabbri dice que no hay revolución que fracase ni revolucionario derrotado, porque el verdadero

revolucionario trabaja por lo que no existe.

... En el Uruguay hay algunas cosas que se han hecho y que tienen un carácter aparentemente administrativo, como... los Consejos de Salarios, un hecho que nos sacó de sesenta años de atraso medieval.

–**Pasando a otro asunto, hay quienes reclaman, con legítimo derecho, una libertad absoluta para poder crear, al tiempo que niegan la existencia de la libertad de la obra vinculada al mercado. Dicen que para quitar la condición de objeto de consumo a una obra de arte, se debe alterar su lenguaje, de tal modo que no pueda ser “vendible”. ¿Esto no supone, en algún sentido, una contradicción?**

–Pienso que el campo del arte es exactamente opuesto al del truco. En el truco el que no

“Hay gente que sigue trabajando con las cosas que el viejo Torres le ha dado para que sigan trabajando varias generaciones más. ¿Cómo hacés para sacarte todo eso de arriba y empezar a buscar algo que de alguna manera te dé ese perfil que deseás con relación al lugar y al tiempo en que has vivido, para decir “este es mi lugar”...?”

miente pierde. En arte, el que miente pierde. Pienso que todo tipo de manipulación, por más escondida en sus pliegues interiores, salta para afuera y termina por exponer la verdadera motivación de esa producción simbólica. Es un lindo cruce paradójico a nivel de la producción estética. Diría, por ejemplo, que el Guernica, que es una obra emblemática, es una obra que tiene vacíos formales; hay cosas que no están bien resueltas. Es una opinión, pero hay otros que piensan lo mismo que yo. Y al mismo tiempo la obra es un paradigma. No importa esa fractura que hay con relación

a una resolución formal perfecta. Es decir, el verdadero contenido se produce más allá de la desprolijidad operativa o de la inconsistencia operativa de la obra. Porque se produce en un lugar y en un momento tremendo. El campo del arte es absolutamente difuso o incierto. Agrego otro ejemplo que también es paradójico. Jean Hellion –compañero del viejo (Torres García), que después se ligó a la pintura concreta, se fue para Estados Unidos por los años veinte y pico. Pintó muchísimo, pero su obra era demasiado agrisada, un poco monocroma. Estaba bien y punto. Pero su obra tardía es extraordinaria y pasa a ser, por lo menos, un pequeño maestro. Al final de su vida cambia la paleta y los formatos, trabaja con telas enormes, con grafismos chorreados. Sale de la pintura concreta y geométrica y derrapa. ¿Qué pasó? Enfermó, creo que de glaucoma y cuando le preguntaron por qué había cambiado respondió: “Estoy casi ciego. Y si no pinto con colores puros no veo lo que estoy pintando”. Entonces produce un crack en todo su comportamiento ante la tela a partir de ese bloqueo.

–**Luis Camnitzer sostiene que en la actual situación capitalista del arte, lo único que va a quedar como desafío para ganarle al otro será la idea mejor, pues para un artista es mejor marcar el terreno por su contribución al conocimiento que por su caligrafía. ¿Qué opinás de esta aseveración?**

Hay ejemplos de los dos lados: la contribución al conocimiento por la idea y también por la caligrafía. Yo diría que el arte se ubica entre “algo que es” y “algo que no es”. Es algo que esta entre su imagen y su des-imagen. No creo en los márgenes de la incredibilidad... Hay que dejar márgenes que no se hallan en la razón pura. Si llegamos al extremo de estos enunciados podemos pasar de la ideologización al plano militar y a una limitación conceptual que no deja espacios abiertos.

–... **Espacios abiertos mínimos necesarios para seguir hurgando. Para encontrar las piezas de ajedrez de Leonardo Yepes entre los despojos.**

... Entre los despojos y el cimientito. □



INFANTOZZI MATERIALES
DISEÑADO EN URUGUAY

BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

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

FABRICAMOS: Acrílicos - Témperas - Pasteles Secos - Pasteles Óleo - Tintas - Tinta China - Crayones.

VENDEMOS: Óleos de varias calidades - Lápices de escribir, de dibujo - Acuarelas - Papeles - Cartulinas - Pinceles -



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

¿Qué es el arte?

¿Es el arte visual el que se halla en crisis, o es la definición de ese vocablo la que se encuentra en conflicto? ¿Es la suma de todas las enunciaciones dadas a lo largo de la historia o, acaso, deberíamos encontrar un nuevo término que incluya la producción de quienes niegan la existencia de esta disciplina-sistema-espacio? Si bien muchos teóricos, filósofos y sociólogos de las más diversas corrientes de pensamiento se hacen una y otra vez esta interrogante, algunas de sus opiniones (tamizadas por las instituciones mediadoras) se amplifican al grado de ahogar la voz de quienes producen la "materia prima" que hace posible esa pregunta. **La pupila** quiso recoger la opinión apoyada en las ideas y la praxis de quienes, justamente, construyen su obra a la luz de una personal e intransferible definición del término.

YAMANDÚ CANOSA

-¿Y de qué quiere que le hable? –dijo el Arte. –De todo. –dijo él.

Del arte sólo se puede hablar deambulando alrededor de su centro luminoso. Pretender definir ese lugar secreto puede ser, incluso, un ejercicio de pedantería. Hablaremos de algunos elementos alrededor de él. La historia de la cultura, la historia del Hombre, es también la historia de la metáfora, la historia del cuerpo, la historia de la subjetividad, la historia de cómo se percibe la realidad. El arte es un observatorio privilegiado para comprender, o mejor, intuir los cambios de estatus de esa la relación del hombre con las cosas. El arte es síntoma. El arte genera en sus especulaciones iconográficas, espirituales, formales, estéticas o lingüísticas modelos de realidad. Modelos que a menudo no nos hablan sólo del estado sutil de las cosas ahora y en este lugar, sino que intuyen y prefiguran los estados del alma por venir. En este laboratorio del espíritu, la constante creación de modelos de realidad supone la construcción de estructuras de lenguaje, virtuales a la obra y capaces de generarla. Y lo generado, el rastro, lo que aflora y se hace visible y llamamos Arte es ya no sólo deudor de su tiempo, sino que es la síntesis inmaterial, sutil, de la voluntad de existir en un momento histórico. Todo arte es paisaje. El arte es un mecanismo que nos piensa y nos siente desde la geometría del imaginario. En el arte somos pensados. Por ello somos menos autores de lo que creemos. Etc...

LITA DEUS:

"Una experiencia intransferible... pero compartida."

Cada época tiene sus definiciones y sus improntas. No todo lo artístico fue hecho con intenciones puramente artísticas; a veces cumplió con finalidades religiosas, ceremoniales o políticas. Hubo búsquedas de "belleza" o búsquedas de "lo sublime". Es difícil definir el arte contemporáneo en una época de transformaciones donde justamente lo que abundan son búsquedas. Pero siempre éstas tendrán algo en común y ese "algo" es precisamente indefinible: es la esencia de "lo artístico" como una

necesidad vital. Hoy el arte está en crisis en una cultura contemporánea llena de imágenes confusas, con centros de poder que fomentan propuestas de impacto y retóricas que lo legitiman. Pueden y deben convivir diversas tendencias artísticas; que haya pluralismo. Ya la historia se ocupará de establecer la diferencia entre lo que fue arte y lo que no. De tantas experiencias sólo algunas nos permitirán seguir vibrando internamente. Sí CREO en el "interés" en el hombre y no en la utilidad financiera o política; en el "impacto" que pone acento en el "por qué" de la vida y no en el "cómo" del espectáculo; en los "vacíos" portadores de significados y no en los envases oportunistas. Se dice que el arte de hoy se ha liberado de la estética... No para mí. Creo en la materialidad del objeto artístico que busca nuevas configuraciones de aprehensión para volver a ese encuentro íntimo que nos conecte con nosotros mismos.

CARLOS BAREA:

"El profundo misterio"

El arte no es algo que se defina a través de una respuesta. El arte se explica a través de una actitud que generalmente acompaña a los artistas durante toda su vida y se define como toda actividad humana en la búsqueda de la perfección espiritual. Sería, de esa manera, un acto esencialmente comunicacional. Acompaña al hombre a través de su pasaje vital y cambia constantemente, porque el hecho que realiza es mutable e inaprehensible. Como el mar: cambia siendo el mismo. Porque cambia la visión de ese mismo fenómeno a través de los diferentes actores que se arriman a sus costas o se internan en lo más profundo de sus aguas. El arte, como el mar, nos sobrecoge con su profundo misterio. Encierra, para las futuras generaciones, el naufragio en el intento de rescate o la salvación.

EDUARDO ESPINO:

"la percepción visual como vehículo de pensamiento"

Desde el Movimiento Dadá, el concepto de arte tal como lo entendía la modernidad, está cuestionado. En la segunda mitad del siglo XX, el Arte Contem-

poráneo continúa problematizando esa definición, cuestionando la autonomía y la especificidad de los géneros artísticos. El concepto va sustituyendo paulatinamente al percepto, tanto, que en la actualidad algunos curadores "guían" a los artistas en la toma de decisiones, anulando su libertad e independencia creativa. Es equivocada la idea predominante de que el "verdadero pensamiento" solo puede traducirse mediante la palabra y, más errónea aún, en el campo de las Artes Visuales. En los perceptos y no en los conceptos se halla la clave. Hoy se pretende mundializar un relativismo epistémico y un oscurantismo cultural funcional a poderosos intereses. Según estas corrientes, la estética y el arte mismo tienen la muerte anunciada, o por lo menos su existencia está cuestionada. Sin desconocer la importancia de las nuevas tendencias expresivas que tienen su razón de existir en el mundo de hoy, defiende la necesidad de un desarrollo de las "Artes Plásticas Contemporáneas" en su doble aspecto práctico-teórico y liberadas de condicionamientos mercantiles y de funciones meramente decorativas.

WIFREDO DÍAZ VALDÉZ:

"Indagar"

"¿Qué es el arte?" Tal vez, una interrogante y una preocupación que nunca tuve. Simplemente, ... hago lo que hago (pocas veces me pregunté qué es la vida, y sin embargo vivo). "El arte es la vida." Esta frase puede ser profundamente rica como profundamente pobre, pues ¿con qué cultura arribamos a esa afirmación?

Derivé en los asuntos del "arte" a través de mi faena como artesano carpintero. Y algunas veces supe lo que me ha hecho trabajar en la madera e indagar en estos asuntos: la curiosidad. ¿Cómo hace un árbol para organizar, en sus anillos internos, una determinada estructura? ¿Cómo se alcanza el apogeo de la energía que hay metida dentro de ese tronco? De pronto, me he preguntado más qué es el tiempo, qué es el espacio o la luz; disquisiciones que he rumiado sin llegar a respuestas satisfactorias... Por lo tanto, ¿qué valor tiene lo que yo pueda producir ante este fenómeno del

tiempo sobre la materia? El tiempo ordena, pone a funcionar, desintegra, vuelve a ordenar. Esa curiosidad que mencioné antes me ha llevado a investigar, pues soy un individuo carente de la necesaria información intelectual que le permita, por otra vía, alcanzar el “qué” de los asuntos sobre la tierra. Quizá sí, entonces, lo que hago, tenga que ver indirectamente con la imperiosa necesidad de desentrañar estas cuestiones.

PILAR GONZALEZ:

“Salto al vacío”

Tengo la idea de que el arte es un desafío que nos obliga a enfrentar la incertidumbre, una especie de salto al vacío; aunque tengo más preguntas que respuestas para tratar de precisar ese concepto. Para los griegos, arte significaba capacidad de producción. Pero, ¿qué características tiene que tener ese producto para que se convierta en arte? Quizá se relacione más con la forma o el modo como se realizó y no con la producción misma. La historia humana está pautada por una sucesión de variaciones en la forma de entender el término y en esto inciden las circunstancias, formas de pensamiento, costumbres, tradiciones, cánones de la época. Sin embargo, yo daría mayor importancia al hecho de que en cada individuo la resonancia de las cosas es diferente. Todo se presenta como algo para descubrir e investigar y cada artista ejercita esta actitud de una manera peculiar.

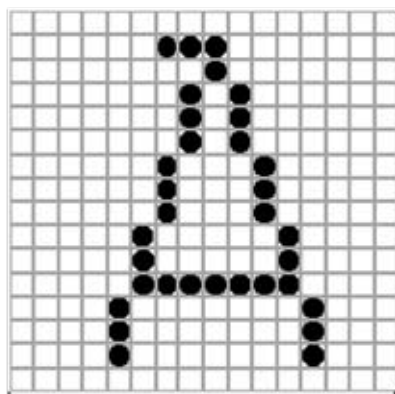
El dadaísmo, que reaccionó frente a la visión burguesa que asocia el arte con lo bello y el buen gusto, fue quien colocó una bomba en la definición que se tenía hasta entonces; amplió el concepto y produjo una revisión totalizadora. Las repercusiones se vivieron en los movimientos que aparecieron posteriormente, a partir de lo cual se empezó a cuestionar la idea misma del arte en forma creciente. Pero vuelvo al principio: a medida de que trato de profundizar y adoptar otros ángulos de visión, se generan más interrogantes que certezas.

RAQUEL ORZUJ:

“El arte es más, y nosotros no podemos ser menos”

Muchas veces, los estudios interactivos del arte soslayan el aporte de la energía creadora (implícita en la motivación docente de la alfabetización visual iniciática) y anulan la coherencia con la artísticidad modélica que les antecede. Los que nos enraizamos en la propuesta visual “torreana” supimos del status ejemplarizante de maestros artistas como José Gurvich, Manuel Pailós, Horacio y Augusto Torres, que privilegiaron zonas profundas de la capacidad creadora de sus alumnos, provocando la visualidad del descubrimiento continuo. Jamás se estuvo más cerca del “colectivo visual creativo uruguayo”, y más lejos del basamento fundamental de esos acontecimientos que rondaban lo imprevisible.

En el TTG se potenció al unísono la vida y el arte en un todo multidisciplinario que exaltaba la conquista identitaria a través de herencias prehispánicas y migraciones visuales europeas. Los espacios fluían en una libertad “renacentista” ilimitada que fue, sin duda, el augurio de un siglo XXI tecnológico y



experimental. Lo testimonian muchas obras, materiales insólitos o recursos que la naturaleza entera, muchas veces, otorgaba sin fin. El coraje rondaba lo visual-gestual en una relación sicomotriz con espíritu mágico.

A esos pioneros, forjadores silenciosos de gran parte del imaginario visual uruguayo, les debo mi visión y valoración del arte.

VERÓNICA OSQUIS:

“La expresión entrañable”.

“Las cosas no son tan palpables y decibles como nos querían hacer creer casi siempre; la mayor parte de los hechos son indecibles”.

Rainer María Rilke “Cartas a un joven poeta”.

Me dejo llevar por la asociación más libre que me genera la pregunta disparadora y debo reconocer que los resultados “automáticos” se encaminan más a la difícil descripción de lo que supone, para mi experiencia personal, la acción de llevar a cabo una obra, que a la conceptualización, sustentada en alguna corriente filosófica específica.

La expresión creativa es, en mi caso, una necesidad que va más allá de los resultados tangibles y el destino que los mismos puedan tener. Mi trabajo es el resultado material de una urgencia ineludible y sincera de bucear en nocturnas profundidades personales, pero que (como los sueños, quizá) no puedo (¿no debo?) explicar en su totalidad. La obra debe intentar hacer justicia al poderoso magma que la origina, lo que implica también aceptar que decisiones y características fundamentales de mi vida se verán definidas y construidas a partir de esa condición.

Placer, juego, demora, incluso comunión con la

materialidad que supone el objeto concreto, mueven estos engranajes en un impulso que no puedo evitar sentir ancestral (aunque puede, a primera vista, resultar divorciado social o temporalmente del trabajo realizado por el tallador de un bastón de mando en el paleolítico superior, o la tejedora de huipiles del siglo XVII, o del pescador que hoy, en San Gregorio, calafatea pacientemente su barco). Todas estas realidades se acercan sustancialmente a las dimensiones de búsqueda, placer, materialidad mencionadas anteriormente y que suponen vestigios objetivos y privilegiados de las exploraciones, reflexiones, ensayos y acciones que supone nuestro paso por la tierra.

JUAN MASTROMATTEO:

“El vínculo entre lo individual y lo colectivo”

El tema es de tal amplitud y complejidad que hace imposible los acuerdos, entre otros múltiples factores, porque el lugar desde el que se habla y la cosa de la que hablamos son entidades móviles que no aceptan ser apresadas en un puño, en una frase o en un pensamiento. En el origen, el arte tuvo un sentido y una función. Aún en la sospecha de ser otra cosa, ligaba al hombre con la realidad en dosis variables de libertad y sometimiento. Pero la evolución y transformación del universo trae consigo cambios morfológicos que afectan el pensamiento, la percepción, la inteligencia, el espíritu del hombre y sus urgencias.

Muchas veces oímos que el arte es un reflejo de la vida, o que expresa a la sociedad que le da origen. Probablemente antes y ahora sea esta apreciación un elemento común, tanto entre sociedades diversas en el espacio como en el tiempo. Cada comunidad humana procesa un modo de vivir y elabora, por lo tanto, esquemas de comportamiento que se traducen en corporaciones formales y simbólicas que la representan. Frente a este panorama se erigen las sociedades contemporáneas, globalizadas y tercerizadas, y cabe preguntarnos, entonces, en qué sentido aquel vínculo pueda hoy sostenerse, admitirse o aún defenderse. Ya nos han “enseñado” que el mundo es uno sólo, que debemos abrirnos a las verdades universales no importa de dónde provengan, porque de lo contrario caerá sobre nosotros la ignominia y la humillación (por no extenderme en más calificativos).

Quiero decirlo de una vez, a contrapelo de tantas revelaciones: si el arte no expresa de alguna manera un vínculo entre el ser y su comunidad física y espiritual, entre ser y sociedad, entre lo individual y lo colectivo, entre la necesidad y el sueño, entre la esperanza y la utopía; no me interesa. Y no me niego, en el marco de este encuadre, a la apreciación o al disfrute de otras formas del arte que seguramente traen consigo la carga de otras vicisitudes con las que puedo llegar a condolerme; pero exijo para mí el derecho primario del esfuerzo y el intento de hacerlo al amparo de mis urgencias y al abrigo de mis limitaciones. ■

(*) Esta es la primera de una serie de notas que abordarán, desde distintos enfoques, la presente interrogante.

The Rothfuss Strategy

Mario Sagradini

Estudiar al artista uruguayo Rhod Rothfuss, uno de los fundadores y teóricos de Madi, grupo nacido en Buenos Aires a mediados de la década de 1940, permite enriquecer y discutir ciertos aspectos, de los cuales quiero destacar algunos que están íntimamente interrelacionados:

UNO) La posibilidad de ver la historia como un proceso más complejo que una simple sucesión de obras claves realizadas por héroes o caudillos iluminados: las personalidades en contextos colectivos interactivos.

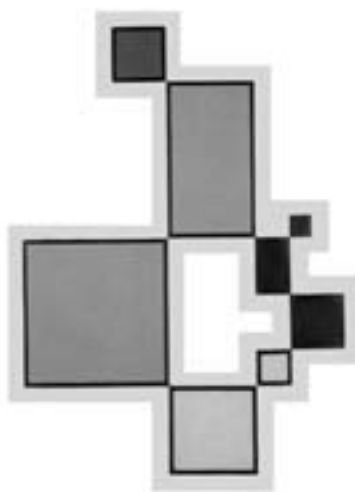
DOS) Una revisión en cuanto a la historia de la inserción de las vanguardias abstractas (particularmente en el Uruguay) y la predominancia otorgada a una visión que creó un cono de sombra y la casi invisibilidad de sectores artísticos de los que Rhod Rothfuss es un emergente.

TRES) Un cuestionamiento a la tradicional visión crítica e histórica eurocéntrica, que eliminó del proceso los aportes de la cultura popular en particular y, relacionada con la invisibilidad anterior, el caso de las fiestas y el carnaval montevideano: un fenómeno urbano inédito y ninguneado, marginado.

CUATRO) El reconocimiento y estudio de una dimensión regional del proceso cultural y artístico. Fenómeno de la historia del subcontinente (incluyendo alternativas disímiles como, entre tantas otras, las de Pedro Figari a principios de siglo o las más actuales del Mercosur) pero que los grupos rioplatenses en que Rothfuss participó fueron una gran síntesis, un hito destacable.



Sesión del grupo de Montevideo (1951 o 1952). Gyula Kosice, Adhemar Sánchez, Pérez Martella, Rodolfo Uricchio, Valdo Wellington y Rhod Rothfuss



Pintura MADI, 1946. Esmalte en contraplacado sobre madera terciada. 76 x 58 cm. Col. Privada, Buenos Aires.

CINCO) Señalamiento de repercusiones internacionales fuera de la región, si se quiere un intento de globalización (no sólo por la nominación de Arte Madi Universal) que a través de obras, revistas, visitas y otros, logran mantener e influenciar desde la región original otras latitudes, especialmente con París, Venezuela, Brasil y los Estados Unidos. Influencias desde el sur.

EL TEMA DOS Y LA INVISIBILIDAD

A fines de 1940, Joaquín Torres García concluía su discurso sobre la exposición de la Federación de Estudiantes Plásticos del Uruguay, con una clasificación de la muestra entre un ala derecha naturalista, mayoritariamente compuesta por alumnos de Guillermo Laborde y un ala izquierda constructivista, la que correspondía a alumnos de Torres García en su Asociación de Arte Constructivo (AAC). A mi juicio esto era un recurso político -digamos- utilizado en la lucha del maestro para lograr su inserción en Montevideo, donde había vuelto seis años antes.

Esta catalogación de **naturalismo** a toda la obra exterior a la Asociación de Arte Constructivo (lo producido antes de la llegada de Torres García porque en parte eso constituía la muestra) homogeneizaba y subvaloraba cualquier otra vía que no fueran las propuestas de Torres García, con-

tradiendo incluso sus anteriores declaraciones, como las realizadas en **Círculo y Cuadrado** N° 3 de 1937: "Por abstracción, no significa en nuestro lenguaje 'no figuración', sino más bien 'síntesis'" (J.T.G.).

Seis meses antes, en el primer gran Salón Municipal, donde participó Rothfuss y muchos de los mismos expositores, la evaluación del crítico argentino Jorge Romero Brest daba clasificaciones y etiquetas muy distintas y variadas, demostrando que la drástica visión torresgarciana era extremadamente sintética. Romero Brest menciona cuatro clases de **naturalismo** y también obras que llama **creacionistas, abstractas, decorativas, etc.**, de los mismos autores que estuvieron bajo la crítica de **naturalismo** de Torres García: a Rothfuss y amigos, como Gentieu y otros, Romero Brest los ubica en mayo de 1940 como **creacionistas**, en el rubro objetivismo expresivo. Esta caracterización torresgarciana de naturalismo permeó la historia uruguaya y se mantiene aún hoy en trabajos de investigadores actuales creando un paisaje de esa época, en el que la llegada de Torres García -desde 1934- impulsa por su sola acción misionera un arte alternativo al naturalismo supuestamente hegemónico en el país.

El rol jugado por el maestro Joaquín Torres García ha sido indiscutiblemente fundamental. Su presencia en Uruguay y el Río de la Plata precipitó procesos artísticos y culturales gracias a su militancia a través de todo tipo de medios. Desde el Círculo de Bellas Artes, Guillermo Laborde fue otro de los grandes maestros que impulsando el llamado **planismo**, formó enteras generaciones, de las que Rothfuss fue parte, sentando las bases de lo que posteriormente serían los activistas concretos, madi, abstractos o no-figurativos.

Esta división tajante de Torres García (en cierto modo expresión de exilio en su propio país) coincide con la imaginaria división (y lucha soterrada) entre las áreas torresgarcianas y labordianas, que se mantiene por años y se percibe en los posteriores grupos no-figurativos o abstractos uruguayos, compuestos por ex alumnos de Laborde, con la total prescindencia de la gente del TTG. Esta persistencia en el tiempo de la etiqueta naturalismo, sin ver el camino hacia la abstracción que significó el trabajo de Laborde, impide comprender la figura de Rothfuss y esas generaciones (que obvia-

Rhod Rothfuss (Carlos María Rothfuss) nació en Montevideo en 1920. Artista plástico, pintor, docente y teórico. Estudió en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo. Entre 1942 y 1945 vive en Buenos Aires donde conoce a Gyula Kosice, Tomás Maldonado y Arden Quin. En 1944 forma parte de la revista Arturo, donde publica su relevante artículo "El marco, un problema de la estética actual". En 1945 participa en dos exposiciones tituladas "Arte Concreto Invención." En 1946, como cofundador del grupo MADI, expone en la "1ª. Exposición MADI" en el Instituto Francés de Estudios Superiores y en la "3ª. Exposición MADI" en Bohemien Club de Buenos Aires. Hasta la década de 1950 es líder del movimiento en Uruguay. En 1949 expone en la Galería van Riel de Buenos Aires. En 1952 forma parte de la "Exposición de Arte No Figurativo" en la Facultad de Arquitectura de Montevideo y en la Asociación Cristiana de Jóvenes. En 1954 expone en la Casa del Escritor y en la Galería Los Independientes, Buenos Aires. En 1955, forma parte de la colectiva "10 artisti

MADI" en la Galleria Numero de Florencia. En 1958, MADI International, Groupe Argentine, Galerie Dense René, de París. En 1961 se conmemora la muestra "15 años de arte MADI" en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fallece en 1969 a los 49 años de edad. En 1976 sus obras fueron expuestas póstumamente en la exposición "Homenaje a la vanguardia argentina, década del 40", en la Galería Arte Nuevo, de Buenos Aires. En 1991 se realiza la muestra "Arte Concreto- Invención, Arte MADI" en Zurich y en 1997, la colectiva "Arte MADI" en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid. (En la portada de este número se reproduce la obra **Escultura con movimiento rotativo**, 1947. Madera articulada policromada. 99,5 x 19,6 cm. Col. Privada, Buenos Aires.)



mente también se alimentaron de la presencia de Torres García, muchas veces negándolo). Una carta de Gyula Kosice, otro de los fundadores y teóricos de Madí, dice: "Estimada curadora Mari Carmen Ramírez: A propósito de la muestra que Ud. está organizando sobre Torres García, quiero dejar bien aclarado que ni el pintor Rhod Rothfuss, ni yo, hemos tenido absolutamente ninguna influencia de JTG. Todo lo contrario, hemos sido atacados permanentemente por él y sus discípulos en la revista **Removedor** de Montevideo".

La carta de Kosice es más extensa, pero importa destacar dos aspectos. El primero; lo cierto del ataque fortísimo que, a través de la pluma de Sarandí Cabrera, hacía la revista torresgarciana de la primer muestra madí de 1946. Creo que se relaciona con el mecanismo anterior: "naturalismo no, madismo no", algo que dejó muy sorprendidos a los madí, y se lo hicieron saber en su momento a Torres García. Y en este juego de invisibilidades en que todos participan, el segundo aspecto a destacar de la carta se refiere a la rechazada influencia de Torres García. Aún por la negativa, tratando de imponer ese grito dado por Rothfuss (según varios

de sus amigos fue: "**¡Tenemos que hacer algo distinto!**") debo aclarar que no sólo existieron relaciones; por ejemplo, el compás áureo, entre otras referencias que Rothfuss metabolizó.

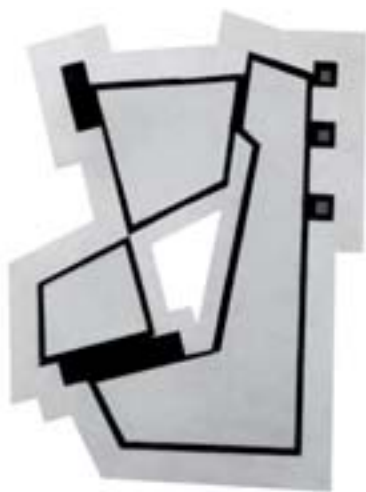
RESPECTO AL TEMA CINCO Y LA RELACIÓN DE LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL DEL MARCO ESTRUCTURADO CON ALGUNOS ARTISTAS DE ESTADOS UNIDOS.

¿Hubo conexiones del grupo Madí y sus teorías acerca del marco estructurado planteadas por Rothfuss, con los movimientos posteriores norteamericanos del shaped canvas, en particular Ellsworth Kelly, Jack Youngerman y Kenneth Noland? Es significativo el hecho que tres artistas que trabajaron en relación al marco y su alteración (los nombrados Kelly, Youngerman, Noland) hayan vivido en París en momentos en que ahí desembarcaba Madí, desde 1948 en el Salon des Réalités Nouvelles, y luego en los 50 exponiendo en Galería Denise René. El marco estructurado y las obras lúdicas y rotativas venidas de la Argentina y del Uruguay, fueron probablemente un referente para los pintores norteamericanos ahí establecidos como para otros escultores europeos (Jean Tinguely, Nicolas Schaffer) vinculados tanto a Réalités Nouvelles como a la galería Denise René, igual que el grupo de artistas venezolanos en torno a la revista **Los Disidentes** de 1950 (Jesús Soto, Alejandro Otero, Ruben Núñez, Luis Guevara Moreno, etc.). Estas posibles influencias triangulares, Río de la Plata-París-New York, con ese vértice inicial atípico no han sido confirmadas totalmente, pero mi puerta de seguridad sigue diciendo que es una hipótesis razonable. Démosle tiempo al tiempo.

Para terminar, quisiera referirme a Rhod Rothfuss; relacionado con la invisibilidad, y que podría definirse como una sospecha mía, nada más, pero que me parece interesante comunicar. Después de un tiempo de investigación sobre Rothfuss, luego de constatar que su desaparición física temprana fue seguida de múltiples otras desapariciones (de obras, biblioteca, etc.) cada vez más se me

presentó una cuestión con mayor coherencia: hasta qué punto la invisibilidad de Rothfuss no fue planificada por su propia persona: una invisibilidad de autor.

Difícil de demostrar, pero no parece tampoco una posibilidad descabellada: él siempre tuvo conciencia de la historia, como lo ejemplifiqué varias veces con su anécdota de los 28 años, cuando le gritaba a Uricchio: "*¡Quedamos en la Historia!*" Fue una personalidad que Uricchio, su mejor amigo desde los ocho años, sintetizó: "*era un ser enigmática.*" Muchos de estos misterios pueden tener explicación a poco que se junten informaciones dispersas: las vidas que para algunos no se tocaban, el carnaval y las Bellas Artes, Torres García y algunos amigos, incluso la versión que habría sido miembro de la policía secreta uruguaya. Versiones ambiguas o dobles vidas que según anécdotas de su infancia, lo preocupaban: siendo niño, sorprendió a todos cuando maquilló su cara con plastilina, convirtiendo una mitad en un monstruo y la otra con su normal apariencia. Ya mayor, en su etapa artística, una de las grandes influencias que tuvo, incluso para la definición del marco estructurado, fue la película alemana "**El Gabinete del Doctor Caligari**", que vio infinitas veces y que también trataba el tema del doble. Pocos años antes de su muerte fue tomando una actitud casi autodestructiva, en la que su frase "De algo hay que morir" (fumando permanentemente), marca también la época de su alejamiento de sus amigos madí de Buenos Aires y su última etapa. Sus amigos cercanos reiteraron dos frases: "*tenía un corazón de oro*" y "*nunca persiguió la gloria*", esta última casi un verso de Machado, el de "*caminante no hay camino, sino estelas en la mar.*" ("*Nunca perseguí la gloria / ni dejar en la memoria / de los hombres mi canción.*") Quedan las versiones orales de sus coetáneos-compañeros, que he tentado de relevar; algunas obras de su autoría casi exclusivamente en colecciones argentinas y algún libro de los que hizo en 1944; todo un título que despierta de nuevo mis sospechas: "**El caballero invisible**". □



Pintura MADI, 1946. Esmalte sobre cartón y madera terciada. 74,5 x 58 cm. Col. Privada, Buenos Aires.

Prevosti.

En tiempos en que la globalización hace obligatorio "triunfar" no importa de qué forma, y donde "el éxito" es la coronación de trivialidades diversas, la figura de Carlos Prevosti se halla fuera de lugar; es demasiado "moderna" y, por lo tanto, desafiante. La traemos a consideración porque creemos que la banalización del asunto cultural ha llegado a un extremo en que nos parece necesario hacer nuestro aporte en el rescate del olvido de aquellos que, como Prevosti, se comprometieron con el arte, la educación y la política de su tiempo.

Joaquín **Aroztegui**

Muchas veces, en el recuerdo y la evocación de quienes lo conocieron, su personalidad prevalece sobre su obra. Con motivo de una exposición en el ICUS, en 1987, la Crítica de arte Raquel Pereda manifiesta el pesar que ello le provoca: *"Estos días pasados, teniendo que preparar esta charla, pensando acerca de la obra del Pintor Prevosti, he tenido la oportunidad de leer por primera vez algunas críticas que se le hicieron muchos años atrás (...). Esta comprobación me ha causado sorpresa y pesar. Pesar al comprobar que falta el examen no sólo de la obra en sí misma, sino de ubicación nacional. Y el caso de Prevosti no es el único, hay una tarea incumplida: la historia en profundidad de la pintura y la escultura uruguayas. Digo también sorpresa, al verificar la acción del Prevosti- hombre prevaleció ante el Prevosti-artista en la consideración de quienes de él se ocuparon. Pienso que su figura, enraizada en la sociedad de su tiempo, debe ser depurada, y no digo aislada de los citados elementos, sino despojada de aquello que está más allá de su quehacer artístico y que conforma otras facetas de su personalidad para que pueda prevalecer lo que fue el oficio y la pasión de toda su vida: la pintura. Sólo así se podrá aquilatar los valores de su obra que es, en definitiva, lo que las generaciones a venir verán y apreciarán de Carlos Prevosti"*.

En efecto, la crítica de nuestro país debe una historia en profundidad, no sólo de este pintor, sino de todas las artes plásticas uruguayas. Por otra parte, ¿cómo podía suponer Pereda en 1987



Paisaje. Óleo sobre cartón / 59 x 53,9 cm (1926-1932)

-año en que todavía se vivía una atmósfera especial de fermentales inquietudes luego de la larga noche dictatorial-, que veinte años después vuelva a ser necesario recordar al Prevosti-hombre frente a generaciones que parecen olvidar que el artista no es sólo un hacedor de "bienes culturales" (también transables) sino también un agente social de cambios? Es necesaria una re-valoración de su obra, como planteo abierto y generador de nuevas experiencias. Sería preciso evaluar cuánto aportó Prevosti de continuidad y renovación en la historia de una pintura uruguaya que había encontrado en el planismo más un **modo** que una **forma** expresiva (*"creación de un nuevo idioma plástico de raíces europeas nuevamente transplantadas al Río de la Plata"* al decir de Pereda).

Habría que evaluar también, en cuánto fracasó -no sólo Prevosti, sino todos quienes habían esta-

do creando en estas soledades- frente al planteo renovador proveniente de la hibridación neoplasticismo/ primitivismo pregonaada por Torres García. Un camino suponía continuar investigando y seguir ensayando con todos los riesgos; otro, era asumir una fórmula más o menos compleja para hacer un arte que un Maestro (sin dudas un gran pintor) había determinado como *"el arte de nuestro tiempo y nuestro solar"*.

PREVOSTI Y SU TIEMPO

Su nacimiento a fines del siglo XIX le ubica en un país que está experimentando beneficiosas transformaciones institucionales. Algo mayores que él, la generación que pretende dar forma al

arte nacional estaba integrada por Figari, Michelena, Causa, Cuneo, Arzadum, con la presencia de Eduardo Dieste y Zavala Muniz. Eran algo menores Viera (1895), De Simone (1898), Cabrera (1902) y Pareja (1909).

Con el cometido de dotar a Montevideo de un centro artístico educativo, en 1905 se forma el Círculo de Bellas Artes, con Carlos María Herrera como Director. En 1915 el impulso creador de Figari transforma una escuela correccional en un pujante centro educativo que daría origen, más tarde, a la UTU.

En 1917 Cuneo presenta sus paisajes de Cerro Largo y produce un vuelco en la plástica nacional. Comienza a formarse el lenguaje que hoy conocemos como "planismo". Esa modalidad es la que recibirá Prevosti como enseñanza en el Círculo de Bellas Artes. Su obra de entonces es luminosa, de grandes planos, y se emparenta con la de otros

Paisaje. Tinta, 33 x 25,5 cm (1926-1932)



jóvenes pintores de la época.

En 1920 finaliza sus estudios y comienza su propia investigación que le hará apartarse paulatinamente del planismo para ir introduciendo elementos del claroscuro. En 1926 parte hacia Europa y, aunque su periplo es amplio, lo que realmente le interesa para la formación de su lenguaje artístico lo encuentra en París. Allí se relaciona con André Lhote, Le Fauconnier y Fernand Léger. Este último le dejará más enseñanzas en torno al entusiasmo por los emprendimientos colectivos (murales) que en la propia pintura.

Prevosti regresa a Uruguay en 1932, dos años antes que Joaquín Torres García. Por esos años funcionaba la ETAP (Escuela Taller de Artes Plásticas) conformada por Cuneo, Arzadum, Rivello, Michelena, Cabrera y otros. Allí, Torres encuentra un lugar especial para sus clases-conferencias (tan especial que los cursos de la ETAP costaban \$1,00 y los de JTG, \$2,00). La ETAP representaba, de alguna manera, a los artistas, investigadores y creadores que habían echado raíces en su tierra y recibía generosamente a quienes podían aportar elementos innovadores. Algunos, como Prevosti, lo aportaron o intentaron hacerlo. Otros ¿usaron la bienvenida para crear las condiciones que les permitiera cortarse solos? (Hace unos cuantos años el Arq. Oscar Aguirre me planteaba las dudas que estos hechos arrojaban y no supe entenderlas. Sigo sin tener una posición clara y creo que aquí hay un nudo en nuestra historia que debería ser estudiado y evaluado por nuestros críticos).

"El país no le ha acogido bien. Prevosti vive una miseria nuestra, junto a los amigos también pobres que le rodean y comparten con él las esperanzas y arrebatos iluminados de la pobreza. El pelo prematuramente blanco, apuesto y gran muchacho, su figura cordialísima es inseparable de todo lo que aquí se hace y sueña en nombre de la cultura, de la belleza, de la amistad..." ("El pintor Carlos Prevosti". Alejandro Laureiro. Publicación de ALAPE, Año III N° 26 – junio de 1939).

Prevosti en puño y letra

"El Sindicato de Artistas Plásticos del Uruguay no puede limitar su actividad a una labor mecánica de defensa de los intereses inmediatos de sus asociados... Sería ésta una imperdonable limitación, inaceptable en hombres cuya misión consiste sobre todo en velar por la cultura que crea la atmósfera y el clima propicio para el arte. Tiene que denunciar ante la opinión pública un fenómeno doloroso y triste: el estancamiento y retroceso de todas las manifestaciones de vida artística del país".

SU OBRA

Sus trabajos acusan nuevas influencias, pero por poco tiempo. Si bien mantuvo la estructuración geométrica basada fundamentalmente en la organización con paralelas (Cézanne), Prevosti abandona la reformulación cubista y comienza a elaborar su propio lenguaje de paleta baja y una atmósfera ligeramente melancólica en su visión del entorno: la calle de barrio, su gente, sus bodegones, la vida cotidiana. Refiriéndose a sus paisajes, sostiene Raquel Pereda en la citada conferencia:

"... el paisaje de Prevosti no busca ese tipo de deleite visual sensual (se refiere a la visión impresionista); el paisaje, ya sea urbano, suburbano o campestre está visto como el lugar en que el hombre vive y trabaja. Un medio ambiente del cual lo gratificante está casi ausente. Se lo nota en la austeridad de las formas, en la simplicidad de las viviendas, en las calles angostas y curvas de un barrio alejado del centro... Los lugares que pinta, donde el sol radiante no está presente, son evocaciones de amaneceres en que los pobladores abandonan sus casas para dirigirse a sus labores o son los atardeceres y el regreso... Muy a menudo poblados, la presencia humana se vuelve casi imprescindible. Es el paisaje habitado. La desolación es convocada mediante los árboles invernales, desnudos, con sus tonos de sombra".

Refiriéndose a su obra, Jorge Nelson González dice:

"... los mayores logros los obtiene en la pintura –especialmente en la 2ª época (1926-1932)- donde expresa plenamente esa musicalidad pictórica intrínseca en él, que también solía hacerle sentir a sus alumnos durante las correcciones de pintura a través de una frase muy suya: "Hay que pintar con el oído".

Su obra, que evita las disonancias o el ademán exagerado, tiene un cierto misterio, mezcla de silencios con poesía e intimidad que permite al espectador dialogar con la obra proyectándose en sus medios-tonos y pequeños golpes de luz.

TESTIMONIOS:

Graciela Prevosti. Hija del pintor, es arquitecta. Tiene tres hijas (dos arquitectas y una ingeniera).

"Yo tenía doce años cuando murió papá. Era un tipo muy entusiasta. Tomaba el tren tempranísimo para ir a Las Piedras. Venía a las 4 o 5 de la tarde, se tiraba media hora y ya estaba para salir. El me decía "Bicheta". -¡Vamos Bicheta! y allá me llevaba a exposiciones, al Cine Arte (Sodre), al teatro... Siempre me apoyó en mis inquietudes. En la planta alta de la casa de la calle Canelones estaba su taller y yo me sentaba entre los demás. A las reuniones venían Michelena, Germán Cabrera y otros artistas de la Comisión.

Cuando alguien quería comprar un cuadro que combinara con el sillón, se hacía el idiota y no le vendía. Le molestaba la gente que no apreciaba... En cambio, si venía alguien que le gustaba la obra y no tenía un peso, igual se lo regalaba. Papá tenía un problema en la mano derecha: una verruga. Su madre lo llevó a un médico que le examinó en un aparato de rayos (vaya a saber!) y parece que lo dejó más tiempo de lo previsto. Le produjo cáncer. Después se le complicó y le terminaron amputando el brazo. Luego hizo una hemiplejía y no caminaba... pero se fue recuperando y comenzó a pintar con la mano izquierda. Un día se sentó a comer y quedó muerto (debido, probablemente, a un coágulo, de tanto que le habían hecho para frenar las hemorragias). Fue muy querido porque era un hombre derecho. Algún tiempo integró la Comisión de Bellas Artes y rabiaba mucho por los acomodos con los premios".

Mirta Bossi. Ex alumna en el Liceo Las Piedras. Profesora de Francés (retirada).

"Inicié el liceo en 1950. Yo venía de Canelón Chico... en 1º tuvimos en dibujo a Don Emilio Trías. En 2º año fue Don Carlos Prevosti... era diferen-

te. Empecé a tener una devoción hacia él debido a la forma cómo nos enseñaba el dibujo. Su mano derecha eternamente vendada... Dibujaba y corregía con la izquierda.

Aquí, en el liceo, estaba Mario Delgado Robaina, profesor de literatura que había creado un grupo de teatro y le pide a Prevosti que haga la escenografía. Recuerdo la fiesta de fin de año, cuando se corre el telón y aparece aquella escenografía...! Después, los títeres... Las Piedras era un hervidero cultural. Ahora, este año, fue algo parecido..."

Roberto Orlando. Pintor, grabador con varios premios en su trayectoria, escultor en madera (talla). 92 años.

"Prevosti, antes que profesor, era un ser humano extraordinario. Tenía mucha calidad para decir las cosas; no anulaba al alumno. Si el alumno tenía iniciativa, él lo seguía, le daba todo lo de la técnica. Era respetuoso en extremo.

Vivimos, cuando niños, en el mismo barrio; Palermo. Mi primera señora también. El le tiraba

de las trencitas, cuando niña. El venía a mi taller; se acordaban y se reían. El grabado lo aprendí con Guillermo Rodríguez. Cuando vine a estudiar con Prevosti, ya había hecho tres años de dibujo en la Escuela Italiana con Godofredo Somnavilla. En una exposición de fin de año, donde le poníamos a cada cuadro un número, habían cambiado el retrato de Garibaldi por el de Mussolini... y alguno de los muchachos le puso al retrato el número 100. En aquella época se ponía el N° 100 para señalar la letrina, en los bares y eso. Allí se terminó la escuela de Somnavilla.

Fue Jorge González el que me trajo al taller de Prevosti a quien, como te dije, conocía del barrio. Y Jorge... fuimos muy amigos, hicimos la Federación de Estudiantes de Pintura, la FEPU;... Una vez vino (Cándido) Portinari a dar una conferencia al taller de Prevosti y Jorge le retrucó no se qué cosa de política... ¡un lío!"

(De ahí en más el recuerdo y la personalidad de Jorge González invadió todo. Será otra nota). ■



Obreras. Óleo sobre madera. 38 x 47,5 cm. (1933-1955)

Biografía



Nació en Montevideo el 5 de octubre de 1886 en un hogar de origen italiano; su padre, regenteaba un modesto negocio en Barrio Palermo. En 1912, con 16 años, Prevosti ya se encuentra colaborando en la realización de escenografías en el Teatro Solís y Cibils. Sus primeros estudios, en 1915, fueron con Godofredo Somnavilla en la Escuela Italiana. Continuó haciendo pintura en la Escuela de Escultura y Arte Decorativo (más tarde Escuela Industrial N° 2) con Luis Pedro Cantú. En 1915 ingresa al Círculo de Bellas Artes teniendo como

maestros a Vicente Puig y Guillermo Laborde. Participa en certámenes y exposiciones como el Salón de Arte de la Universidad y los Salones del propio Círculo. Colabora en los trabajos de grafitos y frescos del Salón de los Pasos Perdidos y Sala de Fiestas del Palacio Legislativo. En 1926 viaja a Alemania y Bélgica con la finalidad de estudiar programas y métodos de enseñanza de la plástica en escuelas primarias. Su viaje coincide con el de Carmelo Rivello (*) a quien le uniría una entrañable amistad. Concurrió a Suiza e Italia interesándose en los métodos de educación artística, prestando especial atención al funcionamiento de la Academia Brera de Milán, donde contó con el apoyo de un pariente suyo, el artista Pietro Magnoni. Su estadía en Europa se prolongó en París por varios años. Allí frecuentó los talleres de Fernand Leger, André Lhote, Le Fauconnier y Bissiere entre otros. Realizó cursos en la escuela de Artes y Oficios de París relacionados con grabado en metal y esmaltado.

Frecuenta la Escuela de Artesanía Teatral "Medgyes" y los talleres cinematográficos de Joinville adquiriendo conocimiento de iluminación, vestuario y puesta en escena. Regresa a Montevideo en 1932. Integra la ETAP como Profesor de artes plásticas. Forma parte de la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), que tenía su sede en Plaza Libertad 1157. Trabaja en la docencia artística en escuelas de primaria, secundaria e institutos. Contribuyó significativamente con el maestro Sabas Olaizola en la puesta en marcha de la Escuela Experimental de Las Piedras; una singular experiencia pedagógica que no prosperó por la proverbial falta de criterio de los gobiernos hacia los temas culturales. Allí, su tarea docente se extiende más allá del dibujo, abarcando el grabado, pintura, modelado, alfarería, teatro de títeres, juguetes, etc.

Su aporte fue de fundamental importancia en la iniciativa popular que, en 1937, formó el Liceo de Las Piedras. Realizó el Teatro de Títeres de la Colonia Escolar de Piriápolis y participó en numerosas muestras colectivas y salones de Uruguay y Argentina. Entre 1943 y 1947 fue miembro vocal de la Comisión Nacional de Bellas Artes donde hace pesar su visión renovadora de las artes plásticas, luchando febrilmente por la transparencia y en contra de los desvíos éticos. Docente en su propio taller (**), fue un activo militante gremial y político (su afiliación al Partido Comunista fue celebrado por la prensa partidaria como un acontecimiento). Entre sus alumnos se puede recordar a Antonio Lista, Óscar García Reino, José Bebeacqua, Roberto Orlando, Nicolás Cúparo y Jorge Nelson González. Fallece el 11 de mayo de 1955. Parte de su acervo se halla reunido en un pequeño y ordenado museo particular que mantenía su viuda, María Isabel González (Belecha) y su hija Graciela. Otra parte importante de su obra se encuentra en el MNAV, ya que por ley del 12 de noviembre de 1963 (según publicación oficial del 3 de diciembre de 1963), "el Museo Nacional de Bellas Artes recibe bajo formal inventario la selección de 45 (cuarenta y cinco) telas del pintor Carlos Prevosti".

(*) Rivello era más joven (1901) y falleció, también muy joven, en 1944. Los nombres de Prevosti y Rivello han quedado unidos en la historia del arte nacional porque, más allá de la amistad, les hermanó un cierto parentesco estético como consecuencia de haber frecuentado los mismos maestros, además de una postura ética inamovible.

(**) Su casa-taller estuvo ubicada en la calle Canelones casi Santiago de Chile, predio que fue comprado por el Colegio Elbio Fernández para ampliación de sus instalaciones.

Ana Mendieta y la posmodernidad

Pedro **da Cruz**

Ana Mendieta, un icono posmoderno. Así como la figura de Frida Kahlo se convirtió en un icono de la modernidad latinoamericana, la figura de la artista de origen cubano se impone como un referente obligado para el arte del continente de las últimas décadas del siglo XX. El tema de la identidad es central en el quehacer artístico de Ana Mendieta, así como lo fue en el de Frida Kahlo. Y como en el caso de ésta, su figura pertenece a distintas esferas donde se conjugan cuestiones étnicas y de género, así como elementos relacionados a lo social y lo político. A lo que en el caso de Mendieta se debe sumar la influencia de las religiones y ritos de raíz africana propios de Cuba. La suma y superposición de elementos de diferentes procedencias resultó en una obra que no tuvo un desarrollo lineal, sino que fue compleja, y que puede ser entendida en distintos niveles. Por lo que, otra vez como en el caso de Frida Kahlo, se han realizado varios tipos de lecturas e interpretaciones de aspectos de la obra de Mendieta según las concepciones de diferentes grupos. Se la ha caracterizado como un caso de heterogeneidad, de híbrido posmoderno, de víctima del patriarcado, de ser poscolonialista, y pionera de estrategias posminimalistas.

El arte de Mendieta mantuvo un fecundo diálogo con el arte de su tiempo, así como aún lo hace con el arte del presente, por lo que no es posible analizar su arte como un fenómeno aislado. Sus obras son reflejo, y reflejan, el quehacer de varios de los artistas más significativos de las décadas de 1960 y 1970 en Estados Unidos y América Latina, así como también sirvieron de fuente de inspiración para una nueva generación de artistas.

De Cuba a Estados Unidos

Ana Mendieta nació en La Habana, Cuba, en 1948. Poco después del

triunfo de las fuerzas revolucionarias comandadas por Fidel Castro en 1959, su familia decidió enviarla a Estados Unidos. En 1961, cuando tenía trece años, viajó junto a su hermana Raquelín a dicho país. El viaje fue parte de una operación organizada por grupos cristianos de Estados Unidos, cuyo objetivo era evitar la influencia sobre los niños cubanos de la ideología socialista que comenzaba a imponerse en la isla. Ana y su hermana fueron enviadas al estado de Iowa, donde vivieron en hogares infantiles durante varios años. Los padres tenían la esperanza de que la separación durara poco tiempo, pero las hermanas alcanzaron a terminar el *high school* antes de que la madre se reencontrara con ellas. Y el padre llegó a Estados Unidos aún más tarde, en 1979, sin haber visto a sus hijas durante casi veinte años. Una de las interpretaciones más frecuentes sobre la obra de Mendieta es que la

misma es un intento de superar la experiencia traumática de la separación de sus padres a tan temprana edad, y de la pérdida de sus raíces culturales.

Cuando Ana Mendieta comenzó a estudiar en la Universidad de Iowa, en Iowa City, eligió estudiar pintura, aunque ya comenzaba a realizar trabajos basados en la fotografía. En 1969 conoció a Hans Breder, artista de origen alemán que era profesor en la Universidad, y que estaba relacionado a los accionistas vieneses, el movimiento Fluxus, y la escena artística de Nueva York. En ese momento Breder estaba planificando un programa de estudios que llamó Intermedia, basado en la performance, el video y conexiones entre distintos medios y disciplinas. Breder se convirtió en el mentor de Mendieta y la ingresó en los cursos del nuevo programa, el que incluía una serie de cursos con artistas

invitados. Gracias a ello los estudiantes pudieron interiorizarse en la obra de artistas de vanguardia como Vito Acconci, Allan Kaprow, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Carolee Schneemann y Robert Smithson.

Primeras obras en Iowa

El proyecto de tesis de master en el curso de pintura resultó en una obra basada en una serie fotográfica, *Transplante de vello facial* (1972), en la que registró el proceso de cortarle el bigote y la barba a un amigo y pegarlos sobre su propia cara. Ese mismo año realizó otra serie fotográfica titulada *Variaciones faciales*, en la que registró las deformaciones de su rostro cuando lo apretaba de distintas formas contra un vidrio. Ese grupo de obras tuvo una continuación en la serie *Impresiones*, en la que registró las deformaciones provocadas por un vidrio que apretaba contra distintas partes de su cuerpo. Ya en estas primeras obras combinó una variante de performance con el llamado Body Art, en el que el artista utiliza su propio cuerpo para expresar sus ideas y sentimientos. En el caso de Mendieta combinado con una inves-



Pollo muerto, 1972. Performance

tigación sobre los límites del concepto de género, como en la mencionada obra en que aplicó a su rostro el bigote y la barba de su amigo, un típico atributo masculino.

La cuestión de género siguió siendo central en las obras que Mendieta realizó mientras estudiaba en la Universidad de Iowa. En 1973 fue conmovida por un caso de violación y asesinato de una estudiante en el campus de la Universidad. Su identificación con la víctima resultó en la

Gente mirando sangre, Moffitt. Mendieta arregló una escena con sangre saliendo de debajo de la puerta de una casa particular de la calle Moffitt. Sentada en un auto, fotografió a los transeúntes que pasaban por el lugar, la mayoría de los cuales aparentemente no reaccionaban ante lo que veían.

La primera obra en la que la sangre jugó un papel central había sido la performance *Pollo muerto* (1972), en la que Mendieta desnuda sostenía por las patas un pollo recién decapitado a la altura de su pubis. Debido a los movimientos espasmódicos del ave, el cuerpo de la artista era salpicado por la sangre. Esta obra - como otras que Mendieta realizaría poco después - puede relacionarse con rituales religiosos de origen africano y la Santería cubana. En dichos ritos la sangre es un poderoso elemento de iniciación y curación. *Pollo muerto* tiene relación directa con una performance del mismo nombre que Kaprow había realizado durante los años 60, con un pollo muerto colgado del cuello, aunque él estaba vestido y el ave no había sido decapitada. Otra referencia son las performances de los accionistas vieneses Hermann Nitsch y Gunter Brus - con los que Breder tenía contacto - en las que los artistas eran cubiertos por vísceras de animales recién sacrificados, cuya sangre embebía las ropas blancas de los participantes.

El tema de la sangre reapareció en la performance filmada *Sudando sangre* (1973), en la que el sudor es reemplazado por sangre que poco a poco comienza a surgir de la frente de la artista y termina chorreando por sus mejillas. Una

clara reminiscencia a la pasión de Cristo. Otra performance filmada en el que la sangre es muy importante es *Huellas corporales* (1974), en la que la artista embebió sus brazos y su pecho en sangre, antes de apoyarse contra una pared y hacer un movimiento descendente, dejando así la huella de su cuerpo. En este caso es inevitable referirse al antecedente de Yves Klein, quien hacia 1960 orquestó sus *Antropometrías*, con modelos desnudas que apoyaban sus cuerpos pintados de azul sobre telas, las que luego eran montadas como cuadros.

Huellas del cuerpo

Luego de haber tenido una posición cercana a las corrientes del feminismo radical, Mendieta comenzó a dar mayor importancia a la espiritualidad derivada de sus raíces culturales, tanto de Cuba como de otras zonas de América Latina. Mostró fascinación por lo sagrado. Sus obras comenzaron a tomar forma de actos rituales relacionados a mitos, y a la idea de un ciclo de vida, muerte y resurrección. En 1974 realizó la performance *Sangre y plumas*, en la que junto a la ribera de un río embadurnó su cuerpo con sangre y luego lo cubrió de plumas. Otra obra con un tema similar fue *Pájaro corriendo*, en la que la artista corría cubierta de sangre y plumas a lo largo de una playa. La artista, a través de su cuerpo, muestra una comunión con la naturaleza, y se acerca a las expresiones de las religiones animistas, con ritos relacionados a los animales, la vegetación y los elementos. También comenzó a usar en sus obras pigmentos, flores, piedras y hasta fuego, arreglándolos como en un altar, lugar de culto y sacrificio. Ya en 1973 comenzó a realizar obras relacionadas a la idea de su pertenencia a la naturaleza, ya sea con su cuerpo presente, o con las huellas que el mismo iba dejando en distintos entornos. Una forma simbólica de retornar su cuerpo a la tierra. Así surgió la serie *Siluetas*, con la que siguió trabajando hasta 1980, compuesta por los trabajos más conocidos de Mendieta. También realizó la serie *Árbol de la vida*, paralela en el tiempo, en la que se ve a la artista mimetizada con árboles.

Un hecho que se suele relacionar con esta reorientación de su obra en 1973 es el primer viaje que realizó a México con la clase del profesor Breder en el verano de ese año. Allí fue impactada por la cultura católica y los misterios de los restos arqueológicos. Durante este viaje creó una de las primeras de sus siluetas, *Imagen de Yagul*, en la que acostada en una tumba precolombina - que había sido excavada recientemente - cubrió su cuerpo de flores blancas. Durante los años siguientes hizo varios viajes a México, el que se convirtió en una patria de reemplazo para Mendieta, ya que estaba imposibilitada - debido a las restricciones impuestas por el gobierno de Estados Unidos - de viajar a su Cuba natal. Sin duda que las experiencias mexicanas reforzaron el sentimiento de identidad étnica de la artista, su pertenencia a la esfera cultural latinoamericana, y por extensión a la comunidad hispana de Estados Unidos.

Mendieta realizó un gran número de siluetas, con variedad de formas y materiales. En algunos casos su cuerpo formaba parte de la obra, envuelto o cubierto con tierra, piedras o arena. En otras siluetas la artista dejó solamente la huella de la forma de su cuerpo. Algunas siluetas fueron coloreadas con pigmento rojo, lo que puede ser asociado con los mencionados ritos y sacrificios. Otras de las siluetas fueron cubiertas con



Escena de violación, 1973. Performance.

performance *Escena de violación*, la que realizó en su propio apartamento de la calle Moffitt. Los espectadores fueron amigos y compañeros de estudio, a los que invitaba a visitarla a una hora determinada. Los visitantes encontraban la puerta entreabierta y el apartamento en semipenumbra. Recostada boca abajo sobre una mesa, y atada, Mendieta había manchado su cuerpo semidesnudo con sangre. Objetos rotos, y manchados de sangre, dispersos por el suelo, completaban la escena. Otra obra relacionada con la violencia de género, también de 1973, fue



Huellas corporales, 1974. Performance.

agua, flores, sangre, o con materiales combustibles, a los que la artista prendía fuego.

Algunos de los trabajos relacionados a las siluetas fueron filmados, tomando carácter de performance. En *Corazón con sangre* (1975) la artista colocó en una cavidad con la forma de su cuerpo el corazón de un animal, lo cubrió de pigmento rojo, y se acostó en la silueta cubriéndola con su cuerpo desnudo. En *Alma silueta de fuego* (1975) Mendieta rellenó la silueta con tela blanca, a la que prendió fuego, registrando el proceso hasta que sólo quedaron las huellas de la ceniza. En *Ánima, silueta de cohetes* (1976) la silueta fue formada con una armazón de bambú en forma de cuerpo, con el agregado de fuegos artificiales, los que al ser prendidos iluminaban momentáneamente la escena nocturna hasta que volvía a reinar la oscuridad.

Nueva York - México - Cuba

A partir de 1976 Mendieta comenzó a viajar regularmente a Nueva York, donde se relacionó con varios de los artistas que había conocido por medio de Breder en la Universidad en Iowa. Entre sus amigos y mentores se contarían los ya nombrados Acconci, Kaprow y Schneemann, la

feminista Lucy Lippard, y los minimalistas Sol LeWitt y Carl Andre. Ayudada por sus contactos comenzó a exponer en espacios alternativos. También se relacionó con artistas cubanos, tanto con los exilados en Estados Unidos, como con los que eran activos en la isla.

En 1977 obtuvo el Master de la carrera de Intermedia, y al año siguiente se radicó en Nueva York. Poco después se relacionó con el grupo de feministas que dirigían la A.I.R. Gallery, lo que le dio un contexto interesante a Mendieta. Las feministas veían en su obra elementos relacionados a arquetipos universales, como la pertenencia de la mujer a la tierra, y otros temas relacionados a mitos y leyendas. En un panel de discusión organizado por la mencionada galería a fines de 1979 Mendieta conoció a Carl Andre. Ambos iniciaron una relación sentimental, y luego se casaron. Durante esos años Mendieta continuó viajando regularmente a México, a la vez que su interés por visitar Cuba era cada vez mayor. El encuentro con miembros de la comunidad de cubanos residentes en Estados Unidos resultó en que éstos se interesaran por la idea. Finalmente la artista pudo visitar su país natal en 1980, como parte de un viaje de

intercambio cultural organizado por una asociación cubana de Nueva York. Durante los próximos cuatro años realizó siete viajes a Cuba. En esa época - a partir de 1980 - trabajó en una serie que llamó *Esculturas rupestres*. Este nuevo tipo de obras, realizadas en Cuba, fueron de carácter más permanente que las performances e instalaciones. Realizadas en piedra caliza, la que era excavada y pintada, las figuras recuerdan figuras prehistóricas relacionadas a ritos de fertilidad, el tipo de Venus de piedra con enormes pechos y caderas encontradas en distintas zonas de Europa central. También realizó obras afines de carácter perecedero, por ejemplo figuras de arena en playas de Cuba.

Realizó obras de piedra caliza y cemento también en Estados Unidos, por ejemplo *Maroya (Luna)* (1982) - creada para el jardín de una residencia privada en Miami, y luego desmontada y mostrada en exposiciones. La figura tiene una cavidad central, en forma de vagina, que era rellena con pólvora, a la que se prendía fuego en noches de luna llena. Mendieta comenzó a utilizar en sus esculturas materiales como raíces y troncos. En 1983-84 realizó una serie de esculturas de tierra, y poco después, en 1984-85, trabajó con troncos de mayor formato, con figuras quemadas sobre la superficie barnizada, en la serie *Totem Grove*. También realizó dibujos sobre cortezas y hojas de distinto tipo.

Caída fatal

En 1985 Mendieta y Andre vivían en Nueva York, en un edificio del Greenwich Village. Una noche de setiembre de 1985 la artista cayó al vacío desde una ventana del apartamento de la pareja, ubicado en el piso 34. Las circunstancias del hecho - Andre también se encontraba en el apartamento en ese momento - causaron un gran impacto en los círculos artísticos de Estados Unidos. Andre fue detenido como sospechoso de haber causado la muerte de su esposa, pero fue liberado de cargos luego de la finalización de un largo juicio. La prematura muerte de Mendieta a los 37 años, y las circunstancias que la rodearon, agregó a su figura una dimensión trágica que, sumada a otros aspectos de su polifacética personalidad, reafirmó su posición de icono de la posmodernidad. ■

el monitor plástico
de Pincho Casanova
vídeoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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

25 artistas
27 programas
28 min c/u

www.fundacionitau.com.ar

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

Fundación ITAU

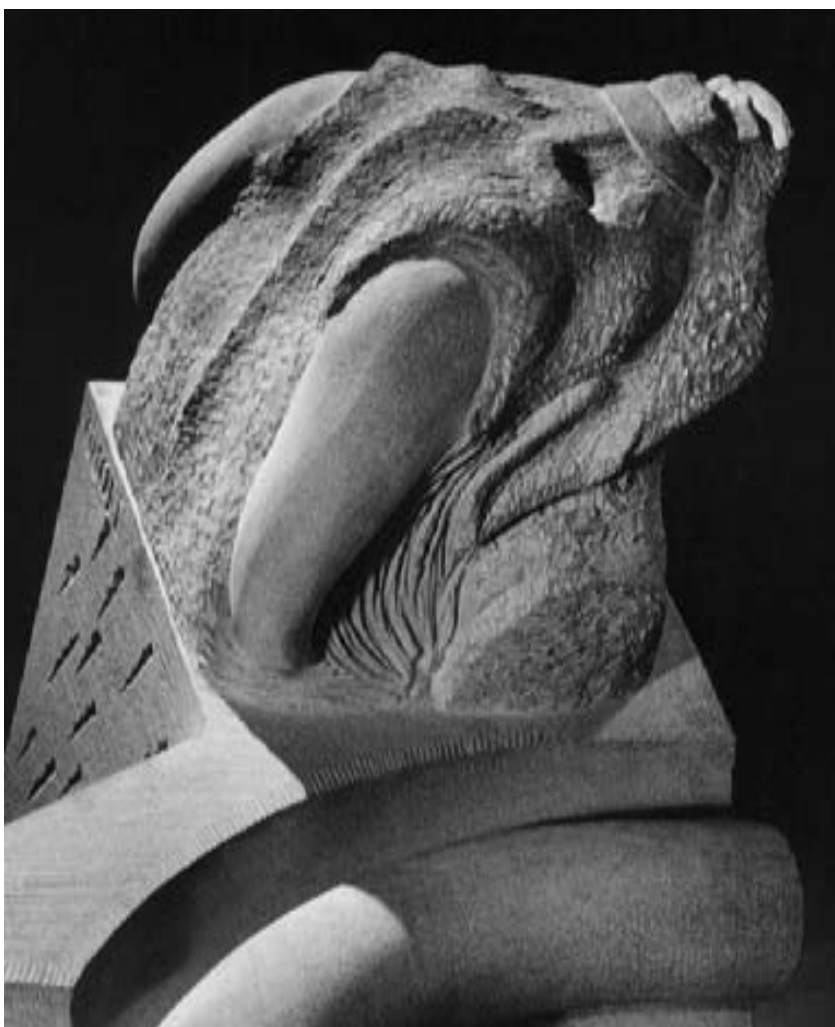
Gaspard Delachaux

| Eduardo **Folle Chavannes**

Un artista no puede dejar de posicionarse frente a su tiempo, ya que en ello va su propuesta. Pero tal vez más raro sea el caso en el que el artista se compromete íntegramente con su labor y producción.

Arte y materia

Gaspard Delachaux es escultor. Su taller se ubica en el pequeño pueblo de Valeyres-sous-Ursins en las afueras de Lausanne (Suiza), en un entorno casi rural, donde desarrolla una vida armoniosa con la naturaleza, fuera del dinamismo urbano. Este equilibrio de vida es inherente a su calidad de artista. La vida de Delachaux tiene un destino indisolublemente ligado a la tierra y los materiales de su obra. Los conoce y los trata, vive con ellos, los espera. Como gusta decir, a veces un bloque queda meses o años en su taller antes de que se transforme y se



»Cabeza para la catedral de Lausanne. Gres de Schmerikon, 1992. 31 x31 x32 cms. . Ph. Suzanne & Daniel Fibbi-Aeppli.



»Cabeza para la Catedral de Lausanne. Gres de Schmerikon, 1992. 31 x 31 x 32 cms. Ph. Suzanne & Daniel Fibbi-Aeppli

convierta en obra. Su vida de escultor tiene que ver más con el arte de vivir y es un oficio que lo ocupa 24 horas sobre 24.

Su arte es también un compromiso de características físicas e implica una íntima relación con el material que ha elegido como materia prima: la piedra. El peso, la textura, el tamaño, los distintos tipos y calidades de piedra son parte de su rutina diaria. Frente a un mundo cada vez más aséptico, tan etéreo, efímero y digital, Delachaux siente la necesidad de reencontrarse con el esfuerzo, el tacto, los olores. El placer creativo de Delachaux pasa por la percepción de la materia: con su peso, su mayor o menor resistencia al tallado o las texturas resultantes. Es por ello que la mayor parte de su creación –fundamentalmente las piezas de mayor tamaño– se desarrolla al aire

libre, sintiendo el fresco de la madrugada o los rayos del sol en invierno. En este acuerdo con los elementos naturales (los del medio y la materia que trabaja) el artista construye su equilibrio.

Piedras y formas

Su inclinación por las formas, los volúmenes, la geometría, le llega desde muy joven y fueron los años posteriores de formación, con el descubrimiento de la piedra, sus cursos de escultura y de grabado en la escuela de Bellas Artes de Lausanne a finales de los sesenta, los que forjaron la dirección de su arte. Su gusto y preocupación por el mundo natural combinados con las líneas más abstractas y matemáticas van orientando sus creaciones hacia formas a la vez geométricas y zoomórficas. La influencia de las artes primitivas

—egipcias y de la América precolombina— y el gusto por la historia europea centrado en la edad media y en el barroco (incluyendo una secreta y cómplice amistad con Bernini) generaron la creación de sus monstruos (como él los llama), criaturas aparentemente primitivas que llevan un inquietante sello de futuro y que bien podrían leerse como el resultado de alguna inescrupulosa manipulación genética o una azarosa mutación. Con estos fósiles del futuro, Delachaux expresa de



“Prisonnier de sa tête” (Prisionero de su cabeza). Gres Riolit, >> 1990. 47 x 35 x 25 cms. Ph. Jacques Bétant.

manera sensible su inoculto temor por el devenir del planeta.

Por otra parte, la libertad creativa que le facilita el virtuoso dominio de la técnica, le permite construir situaciones de textura que hacen olvidar la dureza del material, haciendo que sus obras parezcan más vaciados que esculturas de bloques. Las superficies y texturas fácilmente se asimilan a una configuración de piel animal, efecto éste reforzado por las distintas modulaciones visuales que proyecta la incidencia de la luz que, cuando la pieza reposa al exterior, asume las variaciones lumínicas de las horas del día multiplicando así infinitamente los efectos epiteliales.

La catedral de Lausanne

El dibujo es, sin embargo, la etapa inicial de la creación en Delachaux. Es su útil de trabajo, es el mapa que irá luego recorriendo con las herramientas de talla, pero es también algo más, ya que toda la carga emocional que el producto final transmite se define tempranamente en estos primeros trazos sobre papel. Fiel reflejo de esto es uno de sus trabajos más comprometidos: las series de las gárgolas para la catedral de Lausanne,



“Paquet cornu” (Paquete con cuernos). Granito negro de Bélgica, 1989. 100 x 31 x 15 cms. Ph. Jacques Bétant.

encargo que le fue atribuido en 1992, y que consta de ocho piezas de 31 x 31 cms. Esta intervención contemporánea (pedida por la ciudad) acompaña el concepto de desarrollo en el tiempo que es inherente a la construcción de las grandes catedrales medievales, las que absorbían durante el largo proceso de su ejecución, las variaciones culturales y sociales de cada época, incorporándolas en un todo armónico. En el caso específico

de la catedral de Lausanne que data originalmente del siglo XIII, ésta tuvo una primera intervención tardía a mediados del siglo XIX (1874) con las modificaciones y aditamentos del polémico arquitecto restaurador Viollet-Le-Duc (quien previamente había intervenido en 1844 sobre Notre Dame de Paris). La incorporación de las Cabezas es pues una continuidad en este proceso. La versión contemporánea de los diseños medievales de Delachaux no sólo no contrasta con aquellos sino que se asimila naturalmente al resto de la catedral.



“Singe Tibétain” (Mono tibetano). Mármol rosa de Portugal, 1989. 122.5 x 34 x 29 cms. Ph. Jacques Bétant.

En un itinerario por los diferentes ángulos en los que se inscriben, las Cabezas se asoman, desprendiéndose en mayor o menor grado del muro en el que se inscriben: un desprendimiento o un nacimiento? una ruptura con el pasado? Una nueva era? Un futuro incierto e inquietante?

En este y en cada proyecto, Delachaux deja planteada su obra y sus interrogantes en algo más que hojas sueltas. Su soporte está destinado a durar o a modificarse en un ciclo extremadamente lento, dando el tiempo suficiente a las generaciones para pensar y pensarse. ■

Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.
Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 1890* - www.tiempost.com.uy

tiempost
postal | logística | distribución

Temporada 2008

Predominio de artistas uruguayos

Por Nelson Di Maggio

Presencias y ausencias

La ya iniciada temporada 2008 tendrá la singularidad de enfocar, como tónica dominante, a los artistas nacionales. Artistas nacionales en muestras unipersonales, retrospectivas, antológicas, de circunstancias o meramente recordativas. Si, en cierto aspecto, es muy positiva esta acentuación hacia creadores locales, por otro lado significa un empobrecimiento con el exterior y la necesaria confrontación con lo diferente. Se advierte la falta de investigaciones orientadas hacia ciertos períodos históricos o temáticos (el planismo, el arte madí, los 50 y la época dorada de la cultura, los conflictivos y ardientes 60, el dibujazo, el arte durante la dictadura) y la postergación de personalidades olvidadas (Vicente Martín, Agustín Alamán, Cyp Cristiali, Magalí Herrera, figura estelar del Museo del Art Brut en Lausana; la singularidad de Alberto Abdala, el ex-vicepresidente de la República dejó pinturas sobre vidrio, ignoradas, de enorme seducción; el gran Carmelo Arden Quin, cofundador del arte madí, activo a los recién cumplidos 95 años) para citar algunos (otros posibles integrantes a esta nómina, como Teresa Vila, presentan dificultades imposibles de sortear). Sin olvidar los artistas viajeros (Emeric E. Vidal) y los clásicos del siglo XIX (Horacio Espondaburu con nuevas obras aparecidas en subastas, Juan M Besnes e Irigoyen, una asignatura pendiente desde 1937 cuando el parlamento decretó la realización de su exposición).

La tarea supone una planificación a mediano y largo plazo, un equipo técnico adiestrado y fogueado en el arte nacional, la asignación de un presupuesto adecuado que permita la conducción seria y responsable. No hay una política cultural creíble (se anunciaron planes inteligentes, no todos factibles de concretar) y en especial, subsiste el descuido hacia el patrimonio (la celebración de uno o dos días no incide en el panorama negativo) y el conjunto de los museos. Los porteños, con todas las torpezas y erráticas orientaciones culturales de los nuevos gobernantes (es vergonzoso el cierre del Museo Histórico Nacional y el estado de una enorme tela de Blanes que tristemente evoca la campaña del genocida general Roca), anuncian la duplicación del área del Museo Nacional de Bellas Artes, la reanudación de la ampliación al doble del Museo de Arte Moderno, la expansión del nivel subterráneo del Malba sumando 4 mil metros cuadrados a su superficie, y la restauración del Museo de Artes Decorativas. El Centro Cultural

Recoleta reactivó la refacción de su auditorio y mejoras en la fachada; y la Fundación Proa en La Boca, se convertirá, a partir del mes de octubre, con la gran exposición de Marcel Duchamp, en un centro cultural de primer nivel internacional.

Museo Nacional de Artes Visuales

Abrió su programación anual con el ciclo de videos de fin de semana dedicado a Ciudades y arquitectos y continuará el resto del año con Maestros del Arte Universal, desde Giotto al siglo XX. Las exposiciones comenzaron con el escultor Pablo Atchugarry, patrocinado por el banco Itaú y el pintor Antonio Pezzino, prolongándose con Hugo Nantes, Nelson Ramos (mayo), Manuel Espínola Gómez, Gonzalo Fonseca (junio), Anhele Hernández (agosto), Julio Alpuy (setiembre), Ernesto Aroztegui y Nerses Ounanian, (octubre), Juan Ventayol, Ricardo Pascale (noviembre). Alternará con las colectivas de Cetu, Acervo del Arte Español del MNAV (octubre), los proyectos Satélites de amor (cinco nuevas muestras), Nuevas vías de acceso (cuatro nuevas ediciones). Arte contemporáneo croata y Artistas argentinos (agosto). Por la sala de conferencias están previstos cursos (Arte en Uruguay, desde los orígenes al siglo XXI, presentaciones de libros y proyecciones de videos). Y el 53º Premio Nacional de Artes Visuales que se trasladará, este año, a Colonia.

Centro Cultural de España

La también activísima institución española, orienta su atención a las unipersonales, aunque a un ritmo más pausado. Leopoldo Nòvoa (que tuvo hace diez años una en el MNAV) tendrá curaduría



» Arden Quin, olvidado referente del Madí.

de Olga Larnaudie. Miguel A. Bategazzore es de responsabilidad de Angel Kalenberg y Cecilia Mattos a cargo de Alfredo Torres. Además se recuerda el aniversario del filósofo Carlos Vaz Ferreira, con una muestra documental instrumentada por Agustín Courtoisie y videos colectivos o individuales de diversa procedencia, como es ya una apuesta tradicional en el lugar, con la intervención en la fachada (esta vez por Ricardo Hofstadter y Joel Fregosi).

Museo Gurvich

Ampliando el espectro expositivo fuera de la estética torresgarciana, el Museo Gurvich presentará, durante tres meses, pinturas de Leónidas Gambartes (1909-63). Un rosarino (al igual que el Che Guevara, Lucio Fontana y Antonio Berni) que nunca salió del país (con visitas regulares a la capital porteña y una fugaz a Montevideo) y sin embargo, con una cultura anclada en reproducciones y lecturas de libros y revistas, con dramática una miopía progresiva, este oficinista cartógrafo construyó un universo imaginativo singular y de proyección continental en el cruce de la modernidad europea y el regionalismo mesoamericano. Extraña, insular personalidad del arte argentino, que auscultó (como Pedro Figari y Luis A. Solarí) los cuentos de sus ancestros hasta convertirlos en arquetipos de mitos y leyendas de un lejano ayer recuperado.

Museo de Arte Contemporáneo

Arrancó con un traspié olvidable, para recuperar interés con la programación anual: esculturas de Octavio Podestá, dibujos de Aldo Peralta, pinturas de Rodrigo Fló, esculturas de Horacio Faedo, pinturas de María Teresa Villanueva. Como sucedió en la temporada anterior, posiblemente la revisión de un maestro: Milo Beretta.

Otros circuitos

El circuito municipal todavía no confirmó su programación y puede presentar alguna sorpresa más allá del salón anual, mientras el Instituto Goethe inauguró con Marcial Patrone; el Centro Dodecá, Analía Sandleris; la Sala Carlos F. Sáez, Federico Murro. En Alianza Francesa, a Felipe Secco seguirán Michael Bahr, Gerardo Goldwasser, Fernando Cabezudo, alumnos de Oscar Larroca y Daniel Gallo. De Francia (en la Rambla de Pocitos), "Imágenes del Louvre: seis siglos de pintura europea", 122 reproducciones de tamaño natural provenientes de su acervo. En Dodecá, la agenda incluye a Jorge Ameal, Martín Mendizábal y Mario Sagradini, mientras que el Museo Zorrilla anuncia fotografías de Carlos Pazos, Pichín Peralta y cartones de Pedro Figari, provenientes del Museo Histórico Nacional. En el Centro MEC Muestras rodantes, un proyecto ambicioso de difusión por todo el país, integrado por 40 artistas residentes en Montevideo y en el interior elegidos por Gustavo Tabares, donde además seguirán el ciclo Muestras de talleres y otras actividades de animación cultural. Para octubre, un clásico del Banco Central, con el Premio Figari 2007 (Manuel Aguiar, Yamandú Canosa y Haroldo González). ■

Un episodio de la fiebre amarilla

Los SIMPSONS

“Un episodio de la fiebre amarilla” o “Ay, Blanes”.
Olivera, Larroca y Cortazzo



Por Oscar Larroca

Luego del éxito de **Los Picapiedras** en la década de 1960, ninguna serie de dibujos animados había tenido la oportunidad de acceder al codiciado horario central de la televisión. Desde el año 1989 **Los Simpson** retoman ese privilegio y llevan, así, dieciocho temporadas conquistando adeptos y transformándose en una serie de culto. Hay quienes afirman que el pasaje al cine de la familia amarilla de Springfield marcó su fecha de defunción (**The Simpsons Movie**, David Silverman, 2007), mientras otros sostienen que su ingreso a la pantalla grande abre el espacio a una nueva generación de espectadores. En esta nota no nos detendremos en su historia ni en el análisis semiótico, sino en el diseño de los dibujos y en los distintos niveles de humor manejado por su equipo de creadores.

DISEÑO

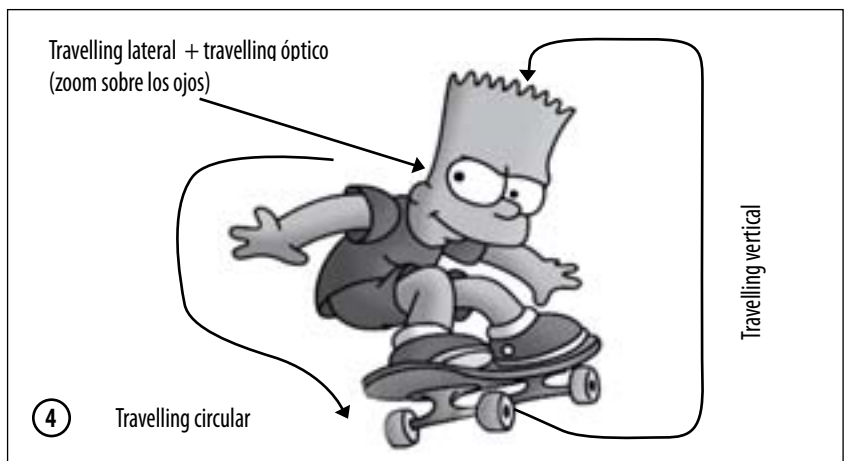
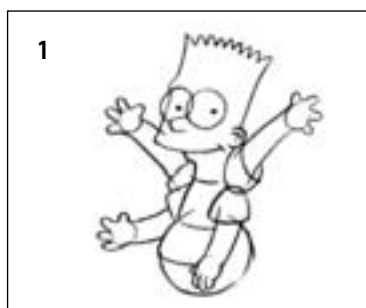
1) El dibujo de los Simpsons evita todo tipo de líneas quebradas o muy puntiagudas, salvo en el cabello de algún personaje (el cabello en “M” de Homero, el pelo del ratón Daly o las mejillas del gato Tommy). Así, los codos y las rodillas no tienen ángulos pronunciados, transformando a las extremidades en “mangueras” gruesas. Si bien las puntas del pelo de Lisa, Bart y Maggie terminan en vértice, sus costados son ligeramente inflados. Presente en toda la anatomía, esta línea orgánica se suma a una cámara que “gira” alrededor de los personajes, convirtiendo a las figuras en “blandas” o esponjosas (en las antipodas de esta característica de animación se hallarían los dibujos planistas de Hanna & Barbera). En principio, la empatía con el espectador se produce a partir de este recurso. Por otro lado, a partir del séptimo episodio de la temporada 14, titulado “Perdonad si añoro el cielo”, los dibujos pasaron a ser animados íntegramente por computadora y se le agregó a las figuras una sombra “tridimensional”. Ello despoja al dibujo de cierto aire artesanal y lo empareja con la casi totalidad de la animación contemporánea de occidente. Aquellos que registraron con la retina de su infancia los dibujos animados artesanales, pueden “sentir” la diferencia entre el color de éstos y el coloreado digital de la nueva animación.

2) El color amarillo, una característica única en toda la historia de la animación, se debería a un hecho fortuito. Los Simpsons fueron esbozados por Matt Groening sobre un papel amarillo en apenas quince minutos (quizá una referencia inconsciente a *The Yellow Kid*, de Richard Outcault),

mientras este esperaba a ser recibido por James L. Brooks, el productor del programa *The Tracey Ullman Show*. De ahí el color de piel característico de los personajes cuyo código cromático en edición de gráficos es siempre RGB 255/ 217/ 15. Esto significa que los coloristas, a la hora de pintar los escenarios (si bien se recurre a la frontera convencional de la línea negra) deben tener sumo cuidado en no utilizar este color o un tono similar que “pegotee” la figura con el fondo.

3) Profundidad de campo. La relación de los personajes con el espacio en el que se mueven (arquitectónico y urbanístico) denota gran correspondencia con el espacio tridimensional realista (no existen anamorfosis marcadas o deformaciones importantes de la perspectiva cónica, por ejemplo). Además, los planos posteriores están hechos con el mismo estilo que el de los personajes, y no como se acostumbraba en las escenografías “tridimensionales” pintadas al óleo de los cartoons clásicos de la década de 1940 (Tex Avery, Max Fleischer, Walt Disney).

4) Travelling. La utilización de ángulos múltiples (del plano general al primer plano) hasta el empleo de filmaciones complejas, denota un alarde del oficio. Por ejemplo, la cámara sobre los ojos de Bart para luego bajar hacia su patineta, deslizarse por debajo de la misma y subir hasta hacer un plano en picada desde las nubes (movimiento combinado de panorámica y travelling).





Los primeros dibujos de los personajes (1989). Lisa tenía muchos más picos en su pelo, Marge no tenía el cabello tan alto, Homer todavía se vestía con corbata (por esos años, tampoco era tan idiota)

PERSONAJES

Matt Groening le dio a esta familia los nombres de su padre (Homer), su madre (Marge) y sus hermanas (Lisa y Maggie). Salvo el resentimiento y el sarcasmo característicos en Patty y Selma (las hermanas solteras de Marge) las mujeres corren con mejor trato que los personajes masculinos, quienes cometen todo tipo de torpezas. No obstante, es justo señalar que toda la familia Simpson es muy disfuncional. En el episodio *“Espectacular episodio nº 138!”*, Troy Mc Clure afirma que Homer se va volviendo más idiota con el pasar del tiempo (esto es apoyado con fragmentos de escenas desde la temporada 2 hasta la 8). Homer olvida con frecuencia aniversarios y cumpleaños y no se comporta exactamente como el o padre o “esposo ideal americano”. En una ocasión se sintió atraído hacia una empleada de la central nuclear, Margo Zabala, en un capítulo con un refinado final abierto. Marge ha reaccionado como consecuencia a estos tormentos escribiendo un libro, *“El Corazón Arponeado”* que calificaba a su esposo, entre otras cosas, de *“borracho, baboso, emocionalmente distante, sexualmente mezquino”*. Sin embargo, Marge será siempre la raíz a tierra, el eje moral que resuelve pacientemente todos los entuertos de su núcleo familiar. Lisa es la pacifista, la voz de la razón que pasa del espectro de la intelectual sofisticada a la activista ecológica. Por su parte, Bart es un rompehuevos que le gasta bromas pesadas a la familia, especialmente a su padre. Maggie, la hija menor, es el miembro más ignorado del grupo (existe cierta ansiedad de parte de los espectadores por saber cuál será su “primera palabra”). Pese a ello, al final de cada episodio se cristaliza el amor que se tienen los personajes, sobre todo cuando hay problemas maritales. Ese constante final moralista ha sido uno de los aspectos más desacreditados de la serie, a la que se acusa de llevar a cabo una falsa crítica y perpetuar los roles sociales ya establecidos. En ese sentido, dice Amir Hamed: *“El dibujo animado para adultos (entregado a que la hipercorrección del discurso haya fagocitado lo político) se resigna al chiste.”*

En lo que concierne a los personajes secundarios, el espectro es enorme. Casi todos tuvieron su protagónico de reparto, aunque algunos desaparecieron rápido (los secuaces de Nelson o el niño vomitador, Wendell Borton) y otros murieron (*“Encías Sangrantes”* Murphy, el Dr. Marvin Monroe, y la esposa de Ned Flanders, Maude).

HUMOR

1) En el Primer nivel (impacto audiovisual inmediato) no se abusa mayormente de las onomatopeyas ni de la música incidental a modo de intertexto. Los eructos de Barney Gumble, las burlas de Nelson (*¡Hna-já!*), o los traseros expuestos debido a accidentes o bromas pesadas, mantienen el interés de la primera franja etaria de espectadores.

2) Nivel gag. En el capítulo titulado *“Bart el temerario”*, Homer cae al vacío patinando por un acantilado, la patineta le pega en la cabeza y la camilla del helicóptero que lo rescata se golpea contra el acantilado. La ambulancia que lo lleva choca con un árbol, la camilla sale despedida y cae nuevamente por el acantilado.

3) Tercer nivel: contraescenas. Lisa aclaró en una ocasión: *“Los dibujos animados no tienen que tener ni un sólo sentido”*. Tras decir esto, se ve a Homer paseando por el jardín mientras se halla al mismo tiempo en la cocina.

4) Cuarto nivel: ocurrencias festivas. En el capítulo del supuesto esqueleto de ángel, Homer se horroriza ante a su desaparición y exclama: *“Lo peor es qué haremos con todos estos ceniceros de recuerdos...”* Bart responde: *“Yo podría empezar a fumar”*, *“¡Pero ya!!”*, le ordena su padre. *“¡Oh no! que haremos sin el esqueleto”*, continúa lamentándose. Y dirigiéndose a Bart: *“¡Bart, quítate el esqueleto!”*. El humor en este nivel acusa (además de cargar contra la estupidez de Homer) una cáustica crítica a todos los aspectos de la sociedad estadounidense y sus miserias: sus valores, su

religión, sus prejuicios y su sistema político. La sátira a la televisión y a la enajenación provocada por la sociedad de consumo es particularmente despiadada. Por todo ello, se considera una serie para adultos con episodios asociados a las armas, la violencia, el alcohol (Barney como el eterno beodo, o las borracheras de Homer, cerveza Duff mediante), las drogas, la homosexualidad (Smithers sería el ejemplo paradigmático, aunque también se alude a la sexualidad confusa de Lenny y Carl), la ecología y el medio ambiente. Mencione aparte merecen los cortos “violentos” de *“Tommy y Daly”* (dentro de la serie) y los *“Especiales de Noche de brujas”* (fuera de la serie) donde se pone a la familia en dificultades con zombis, fantasmas, maldiciones, etc.

5) Quinto nivel: hipertextualidad

a) referencias oblicuas al sexo: en el capítulo *“New Kid of The block”* en el que Bart se enamora de una vecina (Laura Powers), Bart se halla sumergido en una bañera con las manos dentro del agua. Cuando Lisa irrumpe en el baño, su hermano levanta rápidamente las manos y comienza a enjabonarse las axilas.

b) referencias transversales a la programación televisiva: hipertextos que aluden a situaciones previas ya emitidas en otros capítulos (la autocrítica al diseño de los personajes de las primeras épocas) o a otras series de televisión: *Batman*, *Los archivos X*, *Padre de Familia* (con guiñadas de ida y vuelta), *Beavis and Butthead*, *Los Reyes de la colina*, *Vicio en Miami*, *24*, etc. En todos los casos, el diseño (sobre todo en lo que tiene que ver con la profundidad de campo y el travelling) se halla al servicio de todos los niveles de humor aquí examinados. 📺

Referencias al arte para una generación ilustrada de espectadores.

Numerosos directores de cine como Chaplin, Kubrick, Hitchcock, Buñuel, Wyler o Tarantino son homenajeados. Las artes visuales también reciben su tributo con escenas que aluden a Da Vinci (*El hombre de Vitruvio*), Miguel Ángel (*David*), Degas (*La clase de danza*), Dalí (*La persistencia de la memoria*), Escher (*Relatividad*), Munch (*El grito*), Picasso (*Guernica*). La música es evocada a través de la ópera, las composiciones cultas del siglo XIX, el jazz, la música disco, el rock y el pop (Beatles, Stones, Metallica, Sting, Blink 182, U2, etc.). Miguel de Cervantes (El quijote de la Mancha), Neruda (Bart vende su alma al diablo, y al no poder reír, Lisa exclama: *“Pablo Neruda decía que la risa es el lenguaje del alma”*), Poe (*El cuervo*, *El corazón delator*), E. von Däniken (*Recuerdos del futuro*), Shakespeare, Einstein (ambos en el capítulo de los zombies), Stephen Hawking y Fidel Castro, son otras de las tantas celebridades que aparecen, directa o indirectamente en la amarilla serial animada.

New York

Joaquín Torres García
(1921-1930)
HUM editor. Montevideo,
2007, 176 pp.



El Museo Torres García y Casa Editorial HUM editan este libro con textos inéditos de Joaquín Torres García, autor de varios ensayos críticos sobre arte (**El descubrimiento de sí mismo, Universalismo constructivo**, etc.). Se utilizaron manuscritos inéditos fechados en 1921, y otro manuscrito de 1930 con prólogo cuyo destino deseado por su autor (y no concretado) era la edición en francés. También, una copia dactilografiada sin fecha de los primeros cuatro capítulos correspondientes al texto de 1921 que tiene modificaciones varias. En los primeros capítulos (sobre todo el I y el II), Torres deja caer una vertiginosa catarata de descripciones que testimonian sus impresiones neoyorquinas. Todas las reglas y trucos de la retórica son empleados por el autor para convencer de la veracidad de sus argumentos, en cierto modo pendulares aunque comprometidos con su cosmovisión y su doctrina. Para el profesor Juan Fló, *"New York lo desdobló (a J.T.G.) en dos sujetos que debatieron encarnizadamente: el que descubre en el espectáculo asombroso de la gran ciudad moderna el modelo mismo del nuevo arte, y el que en ella entrevé con pavor al hombre puramente instrumental de la sociedad futura."* **O.L.**

"Arte contemporáneo"

Los sentidos encontrados
Juan Fló, Gabriel Peluffo Linari.
Una polémica en Brecha.
Ediciones de Brecha.
2007, 92 pp.



A partir de una serie de sucesos que mostraron su relación de causa-efecto (el reemplazo de Ángel Kalenberg al frente del MNAV por Jacqueline Lacasa; una nota de Tatiana Oroño sobre las opiniones de ese relevo, y un posterior artículo acerca del "arte contemporáneo"), se produjo, en las páginas culturales del semanario **Brecha**, un debate sobre la pertinencia de ciertas teorías a la luz del "arte contemporáneo". Juan Fló (1930, profesor en la Facultad de Humanidades) y Gabriel Peluffo Linari (1946, arquitecto) polemizaron alternadamente durante enero y febrero del año 2007 sobre estos tópicos. En un país donde no son frecuentes los debates sobre arte (ni las asociaciones, ni los críticos, ni el Estado alientan ese espacio de reciprocidad dialéctica) esta polémica resulta muy bienvenida, aunque tuvo la desventaja de dejar fuera de la discusión a los no iniciados. Ese debate se convirtió en un intercambio de opiniones filoso y erudito donde no faltaron la mirada académica ni los viejos argumentos *ad-hominem*. Como necesario testimonio de un momento histórico clave (para el arte hegemónico, para el país, para las políticas culturales), el balance final resulta más que satisfactorio. **O.L.**

Experimento Ponsonby

Gonzalo Eyherabide
Editorial Amuleto,
colección marxistas,
2007, 140 pp.



Este libro recoge la totalidad de las tiras publicadas por Gonzalo Eyherabide en el semanario **Brecha** entre el año 2002 y 2005. Su autor, guionista y dibujante, es un cronista políticamente incorrecto que golpea sin piedad en nuestras oscuras conciencias. Allí, en un "ring-raje" continuo, hace desfilan a los viejos planchas, un Artigas de bronce, el héroe nacional "Pelotudo", el repartidor drogueta, la hipocresía uruguaya, los viejos fachos, los progres de boliche, el tipo de izquierda que dice todo el tiempo *"en la izquierda puede haber corruptos, cómo no"*, la ensalada rusa devenida salpicón de ave, los deshaciados con pasaporte, los hurgadores de siempre y una careta de Sánchez Padilla. Todo, con una refrescante impertinencia. Escribe Maitena en el prólogo: *"Sus personajes ungidos del ser nacional sienten vergüenza y piden disculpas por haber conseguido trabajo, pero Eyherabide labura como un perro, sus viñetas están llenas de personajes, calles, edificios, héroes y antihéroes perfectamente reconocibles, y de la inevitable sensación de que todo lo que cuentan pasó ayer mismo."* Disfrutable recopilación de esta suerte de Robert Crumb criollo. **O.L.**

ALQUIMIA



ESTUDIO FOTOGRAFICO

- Experiencia en reproducciones de originales de obras de arte
- Laboratorio blanco y negro
- Fotografía analógica y digital



Avda. Uruguay 1754, apto 302
Montevideo - Tel. 408.63.76
Cel. 094.983.802



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

Para ver más
acercate

Organización Cultural
Cisplatina

cisplatina@adinet.com.uy

Imprenta As

Catálogo de la exposición
Diseño de Fidel Sclavo,
Montevideo, 2007, 160 pp.



Hacia fines del año 2007 se realizó en el Subte Municipal de Montevideo una exposición de los trabajos de la desaparecida **Imprenta As**, bajo la curaduría de Fidel Sclavo y Hermenegildo Sábat. Se trata de un emprendimiento gráfico formado en 1952 por artistas de distinta procedencia: Ajax Barnes, Nicolás Loureiro, Carlos Pieri, Hugo Mazza, Antonio Pezzino, así como integrantes del Taller Torres García. Diseñado por el propio Sclavo, el catálogo contiene las imágenes de los trabajos expuestos y esta acompañado de una breve reseña realizada por su director, Jorge de Arteaga, y un texto de Sábat (éste último, integrante de la legendaria factoría). *"En realidad As vendía diseño gráfico bajo la forma de impresos"*; estas palabras, extraídas de la entrevista a Arteaga, no sólo definen de algún modo la labor de la imprenta sino también esta exposición: un conjunto de trabajos absolutamente imposible de encasillar por su diversidad formal. Quizá sea tiempo de saltarse las definiciones (ilustración, diseño, gráfica... "arte") y comprender la relevancia de **As** en la contribución al arte nacional, dándole luz a una obra que por mucho tiempo estuvo a oscuras. **D.R.**

The Artist's Body.

Tracey Warr (curadora)
y Amelia Jones (historiadora).
Phaidon, Londres, 2000.
Idioma inglés, 304 pp.



Se ha dicho que en un mundo en el cual la libertad es un concepto abstracto, la única libertad que le queda a un artista como vehículo de denuncia es la de vejar su propio cuerpo. Desde este enfoque, quienes utilizan el espesor de su anatomía como soporte de un discurso, se inscriben más cerca del nihilismo trágico evocado por Nietzsche que del nihilismo complaciente que caracteriza a una buena parte de los artistas contemporáneos. **The Artist's Body** habla del cuerpo pintado, agredido, modificado y mutilado. Accionistas que intentan combatir las gramáticas de poder mediante el rito profano, el *happening* (discutido en su momento por Marcuse) y la patología psiquiátrica. Con algunas ausencias (como Rocío Bolívar o Domingo Sánchez Blanco) el libro cubre el amplio espectro de este arte que pretende transgredir y liberar (al espectador y al artista), a través de la conmoción y la catarsis. Un libro fundamental para conocer la obra de ciento quince creadores, muchos de ellos reconocidos (Abramovic, Orlan, Pane, Viola, Acconci). También se incluye la obra de siete latinoamericanos: Lygia Clark, Diamela Eltit, Guillermo Gómez-Peña, Carlos Leppe, Hélio Oiticica, Raúl Zurita y Ana Mendieta (ver nota de Pedro Da Cruz acerca de Mendieta en este número). **O.L.**

Varios Autores.

El primitivismo y el arte del siglo XX.
100 años después de "Las señoritas de Avinyó". Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar, 2008. 105 pp.



En setiembre del año 2007, la sección de Estética del Instituto de Filosofía de la FHCE (Udelar) realizó en el Museo Torres García un coloquio en ocasión del centenario de "Las damas de Avignon" o "Las señoritas de la calle Avinyó", célebre obra de Picasso producida en 1907. Esta pintura se ha encarnado en uno de los iconos de la cultura occidental y es la bisagra insoslayable entre el arte representativo decimonónico y las vanguardias del siglo XX. Apollinaire fue el primero que bautizó a la tela con el irreverente título de "El burdel filosófico" (pues infería que el desorden de sábanas y la disposición de las frutas pintadas en el cuadro, evocaban una escena prostibularia con cinco trabajadoras sexuales). En el coloquio participaron Raúl Benzo, Francisco Calvo Serraller, Mario Consens, Andrea Carriquiry, Pedro Da Cruz, Gustavo Fernández, Juan Fló, Mónica Herrera, Fermín Hontou, Inés Moreno, Hermenegildo Sábat y Marcelo Urriaga, quienes se expidieron sobre las definiciones, referencias, modelos y expropiaciones presentes en la citada pintura. Salvo Consens, C. Serraller, Fernández y Sábat, el presente libro transcribe las restantes ponencias cuya oportunidad, para los organizadores, fue propicia para dejar sentado que la Estética se funda en un campo multidisciplinario. **O.L.**



Unimos Uruguay y Argentina
en 50 minutos



www.museogurvich.org

Hágase socio y colabore con la cultura



**Un LUGAR
para el ARTE
y su GENTE**

museogurvich

Ituzaingó 1377 | MONTEVIDEO - URUGUAY
Telfax: 915 7826 www.museogurvich.org

CITIZEN®

BEYOND PRECISION

Tecnología y Belleza



Los relojes Citizen Eco-Drive se cargan con cualquier fuente de luz natural o artificial, no requieren más cambio de pilas y por lo tanto no contaminan el medio ambiente.



Eco-Drive

GARANTIA 3 AÑOS