



Uruguay Cultural **LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA**

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

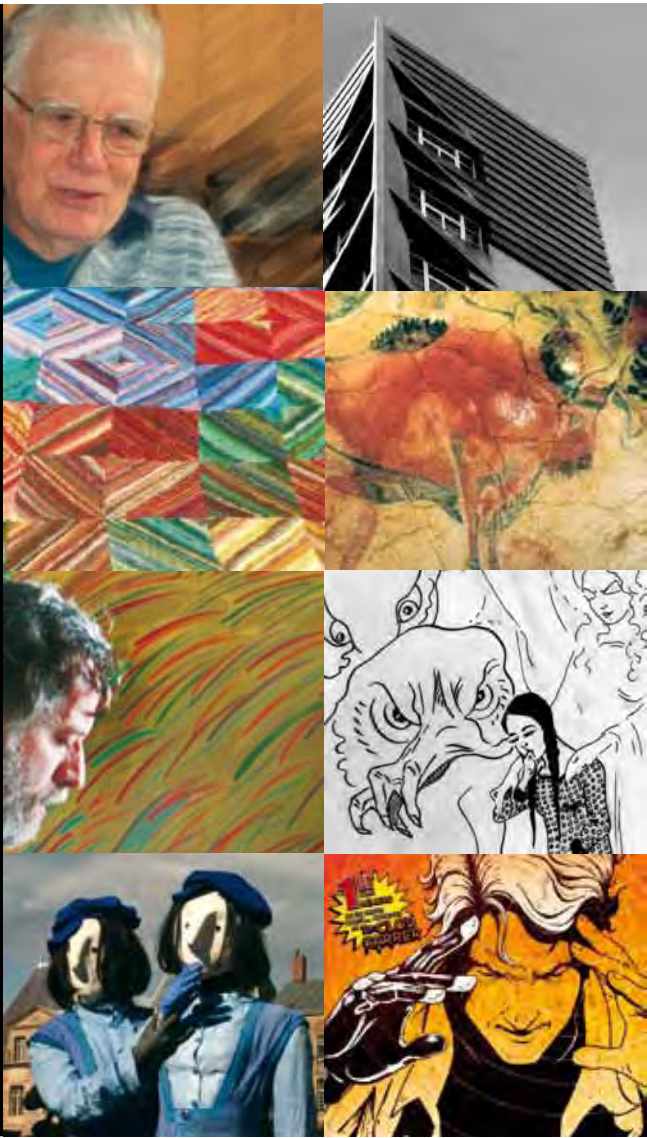
Proyecto premiado por el Fondo Concursable para la Cultura - MEC

**Wifredo Díaz Valdéz / Carlos Barea /
Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias /
Arte en cautiverio / Rafael Barradas y "Las aventuras del diablo" /
Arte y antropología: el retorno del símbolo /
Artistas tierra afuera: la Compañía d'Ailleurs / 10 años de historieta uruguaya /**



- 3 Wifredo Díaz Valdéz: desde la raíz
- 8 Arquitectura: cemento de contactos
- 10 Arte en cautiverio:
lo que se recuerda no existió
- 12 Arte y antropología:
el retorno del símbolo
- 15 Reportaje a Carlos Barea
- 20 Barradas y "Las aventuras del diablo"
- 23 Artistas tierra afuera:
la Compañía d'Ailleurs
- 26 10 años de historieta uruguaya

Uruguay / Año 3 / N° 16 / febrero 2011
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



staff / Colaboran en este número

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

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 de 2004 a 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. Escribe para **El País Cultural**.

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

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

Rodolfo Santullo (México D.F, 1979). Periodista, escritor, guionista y editor de historietas al frente del Grupo Belerofonte. Autoeditor desde 1999, con Montevideo Ciudad Gris. Integró la revista **Quimera** en 2003 y desde 2005 publica en G.B. Escribe en **Brecha** y **El País Cultural**.

Luis Vidal (Montevideo, 1955). Director teatral, dramaturgo, docente. Egresado de la Escuela de Arte Dramático del Teatro Circular (1979). Dirigió múltiples obras teatrales en adaptaciones y textos que le pertenecen. Licenciado en ciencias antropológicas egresado de la FHCU (donde ha ejercido la docencia). Cursó postgrado en Sociología. Hizo periodismo en temas de su especialidad y dirigió la revista **Escenario** (1980-1983).

Blanca Villamil (Montevideo). Docente y artista visual. Estudió Historia del Arte e Historia del Arte Contemporáneo con Fernando García Esteban. Concurrió a los talleres de Miguel Ángel Pareja y Nelson Ramos. Expuso en distintas salas de nuestro país (CE Subte, Marte Up Market, entre otras). Obras suyas se encuentran en colecciones de Estocolmo, San Pablo, Buenos Aires, Costa Rica, España y Suiza.

Redactor responsable: Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy
Directores: Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.
Diseño gráfico: Rodrigo López.
Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

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

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



Wifredo Díaz Valdéz: Desde la raíz



[Gerardo **Mantero**, Oscar **Larroca**

Tonel II. 1989. Madera cortada a mano. Alto 90 cm. Colección del autor.

La obra de Wifredo Díaz Valdez, tiene la extraña cualidad de ser intrínsecamente radical en el entendido que se caracteriza por la búsqueda desde la raíz, del sentido primigenio del material, los procesos biológicos y los concebidos desde la manufactura. Todo ello nos remite al inicio de los ciclos vitales y a reconocibles herencias. Desde su aparición en el escenario de las artes visuales su obra ejemplifica claramente la diferencia de lo “nuevo” en contraposición a la “novedad”. La idea de la deconstrucción de la pieza, aunada a la maestría en el dominio del oficio, deslumbra e interroga: nos ubica desde un ángulo de la contemplación que tiene que ver con la experiencia vivencial de un hombre de campo cuya inocencia y sabiduría redundan en una nueva manera de entender el hecho escultórico.

Wifredo, en tu Treinta y Tres natal emprendiste desde muy pequeño con las tareas de campo. ¿A qué edad comenzó esa faena?

La temática de Treinta y Tres está gastada, lo he contado quinientas veces ya... Ya tengo hartito a todo el mundo. Porque claro, el tema de las primeras actividades mías acá (venir de afuera y la cosa muy pintoresca, porque era un individuo que no manejaba los rudimentos primarios de la ciudad), resulta medio divertido todo eso. Empezás a leer una notita donde aparece: “*Wifredo Díaz Valdéz nació... ta ta, hizo esto y esto y después se vino para la ciudad, y después acá le aplaudieron, le dijeron que era lindo y todo eso, él se la creyó y se jugó*”; pero llega un momento que uno ya no puede hablar más de Treinta y Tres.

Podríamos preguntar entonces, ¿cuáles fueron los orígenes de tu pasión por la madera?

Ahí está. Eso también lo he contado muchas veces...

Bueno, pero por ahí se puede... Es más la raíz ¿no?...

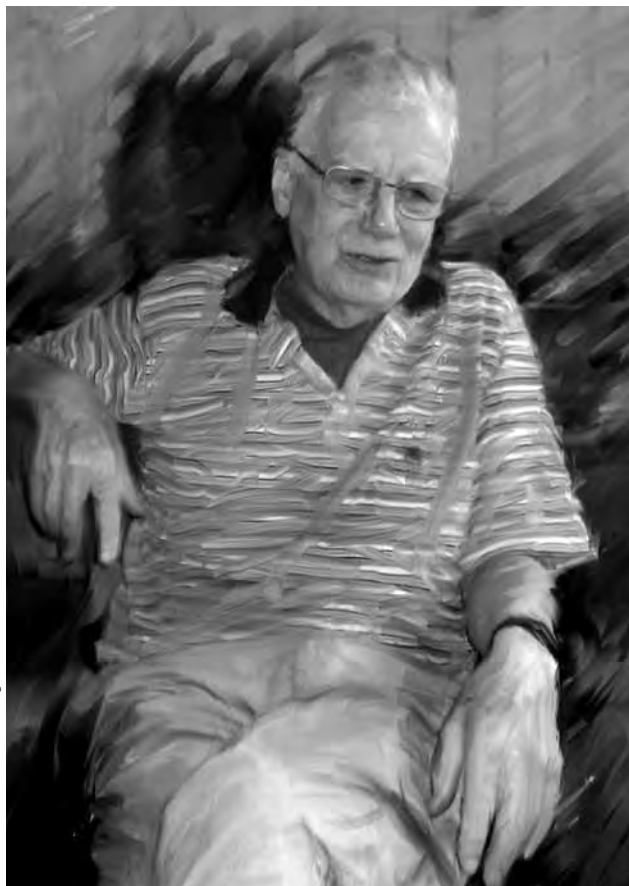
Exacto. Eso es la raíz de todo este asunto. La cuestión de la pasión por el material que trabajo proviene de mi condición de carpintero. Fue la carpintería la que me puso en ese trance y después, bueno...

¿De qué hablamos cuando hablamos de carpintería rústica?

La carpintería rústica era la que se hacía en los pueblos de campaña, los encarrozados, de armar rodados, haciendo porteras de

establecimiento, todo ese tipo de cosas eran los encargos que venían del campo ¿para qué?, y bueno, para las necesidades de la vida rural. Las grandes estancias tenían sus propios talleres, tenían su herrero, tenían su carpintero, pero siempre había algo más para hacer. Entonces, esa era la carpintería rústica donde yo adquirí mi oficio. Pero después hice carpintería de obra blanca: puertas, ventanas... también coloqué pisos. Más adelante, ya en Montevideo, empecé a hacer carpintería de equipamiento para oficinas, para bancos... Hasta que llego a la mueblería; la mueblería, con intervención de trabajos de ebanistería, que se trabaja más en equipo con el ebanista. Yo tuve la suerte de que no aprendí nada de ebanistería sino seguramente me hubiese quedado allí ¿no?

Wifredo Díaz Valdéz. Diseño digital de Aldo Curto.



Haciendo las cabecitas de león y esas cositas preciosas que se hacen. Me hubiese quedado en eso.

Es esa ornamentación medio barroca.

Claro, toda esa cosa barroca que es el tallado de la madera. De eso se trata el trabajo del ebanista. Pero yo estaba en las mueblerías, donde se hacía el ensamblaje de todas esas piezas que venían del taller. Era muy atrapante. Después trabajé en carpinterías que operaban a un nivel increíble, y estaba toda la gente que había llegado después de la guerra en Europa. Personas con una gran formación (de Amalfi, de Salerno), que tenían un gran dominio del material. Esos saberes que se aprenden hereditariamente. Porque tú mirás para atrás y son familias dedicadas esa tarea por generaciones, y ahí había una alta escuela del oficio ¿no? Trabajé también con españoles. Uno de ellos venía de los Talleres del Reino de España, entonces ahí, quieras o no, adquirís una destreza, una mano que yo la he perdido, desde luego, pero que en su momento la tuve. Y bueno, esas fueron las cosas que de pronto me fueron vinculando y que me fueron agarrando a la madera.

Tu padre te incentivó a hacer unos juguetes de madera, ¿puede ser?

Eso lo hacíamos todo, porque en el campo, no te compran juguetes. El viejo nos daba más o menos por dónde iba la cosa, las herramientas cómo manejarlas y nosotros fabricábamos los juguetes haciendo como un remedo –digamos– de las maquinarias de granja, de campo. Hacíamos camiones, tractores, una máquina segadora, los arados, todo ese tipo de cosas... Y después teníamos desde luego nuestras siembras y nuestras cosas en miniatura: plantábamos boniatos, plantábamos maíz y teníamos los araditos con que hacíamos los surcos y todo. Nació el boniato, nació el maíz, se desarrollaban y reventaban los surcos para todos lados... Claro, la planta alcanzaba su nivel natural de desarrollo; como estaba todo en miniatura no se conformaba con eso. Entonces eran esos contrastes brutales.

¿Y cómo fue el proceso del carpintero al escultor?

Fue casi a la par. En los últimos años, yo empezaba ya a ver que la madera tenía en sí misma, vamos a decir, una cantidad de belleza, y eso fue lo que me indujo a explorarla, a ver cómo hacía la naturaleza para crear el desarrollo vegetal, las formas que va conformando el mismo empuje del calor para albergar la vida y desarrollarla, en ese proceso magnífico que es la fotosíntesis. Yo creo que esa fue una de las cosas que más me motivó, esa constante que hay en la dinámica de la materia, la maravilla que es el mundo vegetal –el árbol mucho más–. Luego, en el taller, encontré un rollo de un árbol que hay que abrir, que hay que cerrar... todo ese tipo de cosas. Manipulé la materia, entregué el resultado a quien te hace el encargo. Todo bárbaro, se sacan el sombrero o te la rechazan (*"Esto no es lo que yo quería"*, *"Qué bien, lo felicito, brutal"*). Por otro lado, llegan al taller cosas para rehacer porque completaron un ciclo, se han roto y hay que recomponerlas. Entonces aparece una mesa, una silla con una pata quebrada, te llega una mesa que se le aflojaron las patas. Eso es todo un planteo de la misma dinámica de la materia. Son cosas que, aunque no hayan pasado antes por tu mano, te integran a un equipo de trabajo donde conviven productos de generaciones anteriores con el material que estás largando hoy de tu taller.

Esta experiencia vivencial, de conocer el proceso desde la raíz, es decisiva en la construcción de un lenguaje artístico

Claro. Nosotros hacíamos el almálico, plantábamos la semillita de eucalipto, plantábamos las acacias. Que no me vengan con el cuento de que la leche es el sachet que comprás ahí. Yo he visto a la vaca comiendo el afrecho. ¡Yo que sé, es distinto! Son cosas que uno, de pronto, en la ciudad no la podés ni contar, no la podés ni decir porque queda como de alguna manera inmolado, como magnificado.

Jorge Damiani fue una de las primeras personas que quedó deslumbrada con tu trabajo.

Sí, Jorge Damiani fue precisamente el hombre que se arriesgó a decirme: *"Mirá, estas cosas que estás haciendo, ese trabajo de investigación es digno de mostrarse"*. Seguramente era porque las cosas venían de otro lado. La mecánica de muestreo del arte estaba muy intelectualizada por la presencia de Torres García. Todavía no existía la semiótica, no podías desarmar mucho una cosa y verla por dentro, como se hace hoy. A través de la semiótica podés descomponer hacia el mensaje interno, de carácter psicológico. El planteo de una estructura y lo que es el manejo artesanal de la obra, vamos a decir, lo que es la técnica, el dominio del oficio, ese aspecto de alguna manera "innato" de la mano, estaba como muy dejado de lado.

¿Cómo se acercó Damiani a tu obra? ¿Tú lo conocías?

Lo conocí porque a mí se me ocurrió aprender dibujo. Pobre Damiani, cuando vio las cosas que yo hacía con una mano embrutecida por empuñar las herramientas... era un boxeador. Entonces, seguramente pensó: *"Y bueno, este muchacho, ¿qué pretenderá hacer?"* Pero me pregunta, *"Decime una cosa ¿y vos qué hacés? ¿No haces ni un talladito, alguna cosita así?"* Le digo, *"Mirá, yo algo de eso hice"*. – *"¿Y no lo podría ver?"* Entonces le llevé un día algunas cositas. Después hizo unos gestos, pegó unos gritos: *"Pero, pará ¿y tenés más? Quiero ver más"*. Yo la verdad no sabía qué era lo que estaba pasando. Porque Damiani había viajado a los Estados Unidos, había estado donde se cocinaba la polenta ¿no? , y me encuentro con que lo que yo hacía lo sorprendió mucho. Fue la persona que después – mirá vos –, me dijo: *"Vos tenés que hablar con Enrique Gómez"*, que era donde iban todos. Enriquito era otra alma más o menos del mismo carácter, y enseñada organizó una muestra, una exposición.



Trozo de viga. Quebracho. Colección del autor.

¿Así que la primera exposición la hiciste en "U"?

En la "Galería U".

¿Qué fecha?

Fue en el '68. La hice con Fornasari, también estaba Longa, estaba Marta Restuccia, estaba Alejandro Casares, con ellos después armamos como un grupito. Fue Damiani el que nos puso en relación unos con otros y también con en el Círculo de Bellas Artes. Me acuerdo que a Longa lo mandó para la casa, que no le trajera más cosas y que se fuera a pintar, que hiciera lo que quisiera y Longa igual aparecía casi todas las semanas por el Círculo; a Fornasari le dijo también que dibujara en la casa y que le trajese obra para ver, pero que era un dibujante nato, que no tenía nada que aprender de nada. Bueno, con la locura que tenía Fornasari todo le salía bien.

¿Cuál era la metodología educativa de Damiani?

Damiani era un individuo que como profesor seguía de atrás al animalito que pretendía aprender algo y después cuando el loquito se trancaba, que no sabía cómo resolver un problema, él ayudaba a desatar el nudo. Ni decía cómo, pero decía: "Mirá, estás trancado en esto, trabajá". Yo no sé, tenía una manera muy particular en su docencia, porque él nunca imponía nada, él seguía de atrás. "Hay un nudito ahí, lo tenés que desatar, loco". Yo por lo menos, en aquel momento, lo más que aprendí de eso fue acerca de la condición humana de Damiani, que después, una y otra vez se empeñó en abrir puertas con Kalenberg. Más tarde, yo ya tenía cierto rumbo. Y la

prensa también, yo he sido un mimado de la prensa desde la primera exposición: María Freire, Vernazza, que era de lo más regalón. María Freire era una persona más severa, con una actitud de comprometer dignamente al individuo a asumirse y recoger el guante. No te regalaban nada porque a la vez que ellos se jugaban su opinión, se comprometían.

Pero había una fuerte impronta solidaria, por lo que vos acabás de decir entre los colegas.

¡Sí! Era gente de alma grande. Claro, uno piensa ¿por qué era así? Seguramente porque había una bohemia muy sana también. Se podían dar grandes discusiones, pero a la vez había una gran solidaridad, un gran sentido democrático y mucha flexibilidad para entender al otro. Es decir, uno exponía su postura y la sostenía, pero a la vez se mantenía muy permeable. De esta manera el individuo se instruía en el pensamiento del otro, lo que incentivaba una suerte de crecimiento constante donde el individuo no se quedaba girando en un círculo cerrado, sino que producía una fuente nutriente. A cada interrogante le aparecían dos o tres, frente a asuntos de carácter infinito, porque es así ¿verdad?, cuanto más trabajás -no sé-, el desafío mayor es.

La madera tiene posibilidades infinitas, es decir, un objeto, una herramienta, un instrumento, deja de ser utilitario por varias razones pero luego vos volvéis a insuflarle vida a través de la deconstrucción.

Sí, sí, yo creo que cualquier persona, no sólo yo, cualquier persona a la que el fenómeno la intrigue y que lo enfoque por ese lado, le va a suceder eso. Toda materia noble tiene esa particularidad. Vos ves lo que pasa con el barro, o lo que es el mundo del textil: agarrar una agujita y dejarte de embromar. Todas esas actividades tienen como base materiales nobles, y además donde a eso le pongas un poco de sinceridad, sabiendo frente a qué cosa estás, el fruto no puede fallar.

¿Cuáles fueron tus primeras referencias con respecto a la escultura?

Mirá mi referencia: habían unos cuadernitos que nos daban en la escuela, en la escuela rural, que me parece que tenían doce hojas con una grampita al centro y en la tapa a veces aparecía "La carreta", o si no el monumento a Artigas, impresas de una manera... hoy diría como ensayando imprimir, ¿no? Pero esa era la referencia gráfica que tenía; en el medio del campo no había otra. El primer material que yo vi trabajado, torneado (y vamos a decir, que tenía el sentido



Pelotarís. Madera de Haya. Colección del autor.

académico) fue en la escuela, en el medio del campo. La primera cosa torneada que vi fueron estas patitas [señala una mesa] y la escuela tenía una composición, un equipamiento formal. Yo, que venía de la cosa absolutamente orgánica, de cómo resolver los asientos en el campo, una mesa o cualquier cosa. Vamos a decir que tomás la madera como viene del monte: se le labra un poco, medio se le acomoda y con eso orquestás una mesa, o un banco para sentarte. Y después todo el equipamiento de campo, rural, todo hecho a mano. Ahí no hay una elaboración técnica, no hay ni escuadra, ni compás ni nada, todo a ojo limpio y la resolvés, ¡ah! la resolvés. ¿Con qué la resolvés? Con lo que el medio genera. Pero si yo hoy miro cómo se hacía, tenía una sabiduría brutal.

Otro ejemplo: el que bregaba en la misma fuente fue Cacheiro.

Claro, Cacheiro fue un experto de eso, un gran observador y metido en un medio absolutamente...primario.

Trabajaba al lado del río, con el barro.

Pero tú ves eso, tú ves a Cacheiro, leés "Tacuruses" de Serafín J. García y el asunto no puede ser otro: eso es un fruto del lugar. Tú ves las levantadas revolucionarias de Aparicio Saravia y vas a Santa Clara, y vas a la Estancia del Águila en Toledo y ahí no te queda otra que entender que los individuos son el producto de un medio geográfico. En aquellos tiempos, las distancias eran muchas: el tren llegaba hasta Nico Pérez y de ahí para allá era carreta. Entonces vos decís: "claro que esas realidades generaban un tipo humano del cual se nutrió Cacheiro". Él fue una suerte de hombre bisagra, porque



Osamenta de una rueda. Lapacho e hierro. Colección del autor.

conoció el mundo anterior a 1945 y después vivió la realidad de la postguerra, caracterizada por una inundación gigantesca de producción que Europa tenía que tirar en nuestro continente, para poder pagar sus deudas de guerra y recomponer su economía. Otro que apareció ya después, con las cosas mejor establecidas fue Rubén Lena, pero venía antes Julio C. da Rosa, otro cuentista formidable, después estaban los Macedo, estaban los Acosta, había una pléyade de gente muy motivada salida de Treinta y Tres, había dos grupos de teatro, Cacheiro organizó allí con sus amigos el primer cine club del Uruguay, por ahí venían Nicolás Guillén, Atahualpa Yupanqui... Era fermental aquello.

Y cuándo empezaste a formarte acá en Montevideo, ¿tuviste referencias de escultores nacionales?

No, inicialmente no. Después sí. En aquellos tiempos, el individuo que trabajaba la madera -y fue el eterno- fue Salustiano Pintos. Era "el" hombre. Había gente que trabajaba la madera, pero yo no tenía ninguna posibilidad de ir al taller de nadie, ni de vincularme con nadie. Yo lo que hacía era ir al museo, trataba de ir a una galería (Moretti)... Después, una cosa muy buena que a mí me impresionó mucho que fue cuando se abrió en Instituto General Electric, ahí vinieron estos argentinos como Julio Le Parc; vino después García Uriburu...

Todos vinculados al Instituto Di Tella.

Di Tella, sí. Ahí está, esa gente.

Julio Le Parc no trabaja con materiales tan nobles, como los que empleás vos, por ejemplo.

Lo de él era una cosa muy cinética. Después que conocí a Calder. Por suerte, yo tenía la cosa muy organizada, más o menos encaminada, y bueno, sentí que igual había distancias con respecto a lo que habían hecho tanto Le Parc como Calder. Había diferencias, la obra mía era mucho más romántica, más elemental en cuanto a la intuición del manejo de la cosa. Prácticamente no había conceptos, nosotros trabajábamos al azar. Lo que pasa con el lenguaje es que, si uno

lo trabaja y ve que una obra te sugiere otra, y una pieza sugiere otra; empezás a sentir que existe la factibilidad y que es posible componer descomponiendo. Pero, en ese momento, yo no tenía la capacidad para razonarlo, fue después que concienticé que descomponía todo lo que agarraba...

Tampoco conocías a Derrida con su teoría de la deconstrucción.

Es que no podía conocer a Derrida, ¿de dónde? El día que, en una visita que hizo al taller, Angel Kalenberg me preguntó: "¿Has leído a Derrida?"... Nada. Y después cuando Ángel tiene que formular un enfoque de la obra, recurre a Derrida, al deconstruccionismo. Por suerte no fui ilustrador de esa idea. Yo podría haber conocido el sistema pensante de Derrida y haberme aplicado a ilustrar lo que pensaba él. En mi caso, ahí la ingenuidad me salvó, y seguramente que la inocencia de no haber frecuentado la zona intelectual del quehacer -yo íntimamente eso lo tengo muy seguro- evitó convertirme en ilustrador de teorías ajenas.

También sos de una generación que no estaba contaminada por el excesivo academicismo teórico. Hoy por hoy, el que recién arranca en las lides de la creación artística, se ve avasallado por determinadas teorías que le dicen "tenés que ir por acá o por allá" y se siente como encorsetado.

Sí, sí. Yo no sé, hoy no entiendo nada ¿no? No, no entiendo nada, yo me he quedado fuera de todo, la situación no me ha suscitado el suficiente interés como para evitar quedar al margen. Nosotros siempre fuimos muy de escarbarnos el ombligo en cuanto a buscar nuestra identidad, y si uno busca su propia identidad, puede llegar a identificarse casi hasta con la tierra que pisa, con todas sus limitaciones y todas sus riquezas. Pero, no sé, la sociedad hoy en día está bombardeada por todo lo que pasa afuera, y lo que pasa afuera viene con una potencia que arrasa. Entonces, parecería que si uno mira la tierra que pisa es acusado de practicar el oscurantismo de hecho. ¿Qué posibilidades tiene de difusión un hecho,

por importante que sea que suceda acá, en relación con los grandes acontecimientos que se vienen dando en el mundo de la electrónica, en el mundo de los medios de comunicación? Vamos a decir, el bombardeo es brutal y el que no se alista se queda en el andén, pero al tren no sube nunca. ¡Ah, no! Hoy la realidad pasa por otro lado. Hoy aquí se instaló otra realidad: empieza un nuevo siglo, una nueva década, un nuevo milenio y acá hay todo un ciclo que ¡pum!, se ha cerrado.

Son realidades distintas.

Son, pero siempre fue así, siempre. Cuando se rompió con el clasicismo, y después con todos los ismos, a un ismo lo seguía otro, y ¿por qué? Porque algo se agotaba. Surgían unos nuevos entendimientos de una realidad que, al mismo tiempo, generaba sus intérpretes. En la actualidad hay que ver que apareció la inteligencia artificial, la humanidad hasta allí fue una, pero de allí para acá ha sido otra. La globalización es eso, no habría globalización si no fuera por la inteligencia artificial. Entonces, o te afiliás y la practicás, o quedás al margen. Creo que debe de haber grandes locos que han pegado cosas medulares en esta nueva dimensión de la vida, y creo además que debe haber una cantidad de loquitos que corren detrás de ese fulgor. ¿Eh? Loquitos chiquitos que, bueno...

Que se quieren subir al tren a como dé lugar.

La cuestión es tener suficiente inteligencia como para colocar el sí donde va el sí y el no dónde va el no. Entonces, si no te equivocás en eso, hay canales abiertos para funcionar. ¡Ah! Yo me saco el sombrero, que hay canales, ¡sí habrá! Vos tenés que interpretar bien las leyes de funcionamiento, y eso es el éxito.

¿Cuándo diste el paso y te dedicaste al arte exclusivamente?

No, yo creo que nunca llegué a ser un artista. Mirá, esto no es falsa modestia, esto puede quedar hasta feo decirlo pero es la pura verdad, yo he sido siempre un trabajador. Tal vez alguna vez y por algún rato, me hicieron sentir que era una persona, no sé, digna de consideración. Me pasó en Estados Unidos, en el Departamento de Educación y Cultura. Cuando me recibieron ahí por una beca, me hicieron sentir como que yo era una persona muy importante. Y me pasó en Israel también. Esas cosas te hacen sentir -digamos- la estrella. Pero después no, no da para más. Y acá mucho menos. Vamos a decir, ¿aquí qué? Justo aquí, en este país, donde por suerte tenemos la posibilidad de dialogar mano a mano y cara a cara en cualquier lugar y en cualquier esquina, y todos somos lo mismo, no vamos

a impostar la figura del artista. ¡Qué pavada! ¿Cuántos pueden existir a quien le puedas decir artista? Poquitísimos. Yo los cuento así, poquitísimos individuos. Éste es un creador realmente capaz de hacer un cuestionamiento y de asumir una actitud creativa frente a la vida. ¡Ah! Son contaditos con el dedo, por ejemplo, yo me saco el sombrero frente a Águeda Di Cancro: ha hecho un trabajo que algún día se verá, se tomará a la distancia y se verá. Es una persona que inventó una técnica, trabajó sobre un material muy ingrato y que le hizo decir a ese material cosas que..., es una grande.

Vos decís que las coordenadas geográficas también limitan al sujeto que podría haber despegado más en otro lado.

Bueno, yo pienso que la cuestión geográfica de pronto tiene más que ver en el mensaje del individuo ¿no?; ¿qué hace el individuo? ¿Qué crea el individuo? Eso sí. Ahora, en las otras escalas de desarrollo, en el sentido de trascendencia del individuo, yo pienso que en cualquier lugar de la tierra donde existan los recursos económicos como para la sociedad poder potenciar ese talento, en cualquier lugar del mundo puede ser lo mismo ¿no? Porque, ¿qué han hecho las corrientes que nos han invadido a nosotros? Y que cuando no nos invaden las vamos a buscar, porque siempre salimos a buscar escuelas, ¿qué hicieron? ¿Por qué lo hacían? ¿Por qué tenían el poder económico? Porque además tenían su cultura, ubicaban la nueva corriente y la cultura era como la corbatita que adornaba muy bien para abrir mercado ¿eh? Detrás de eso funcionaba todo. ¿Cómo penetró la cultura francesa acá si no fue a través del libro? ¿Y nosotros que éramos? Frente a eso, un país periférico, colonia, y de alguna manera colonia somos culturalmente. Por eso, pienso que el Uruguay, ya con más de ciento cincuenta años de vida independiente, debía de generar su propio decir.

¿Y lo tiene?

Habría que preguntárselo a Daniel Vidart. Daniel Vidart debe saber mucho de esas cosas, porque lo ha chequeado mucho, le ha preocupado y ha generado mucho

pensamiento, eso es muy importante. A mí me encanta que en el tiempo que yo estoy viviendo, vivan otras personas que también les preocupa eso.

¿Estás trabajando en alguna obra nueva? Me aburguesé [risas].

¿Nada?

Descubrí que los burgueses son la gente más linda que hay. Les encanta no hacer nada. No; el burgués trabaja mucho, los burgueses trabajan muchísimo más que los que trabajan, son madrugadores, no aflojan nunca, no pueden aflojar además. Pero no, yo en algunos momentos no voy al taller, en otros regreso, me pongo a hacer cualquier cosita, me entusiasmo un poco, y no sé. Me embalo por temporadas, así.

¿Por qué hay falta de motivación?

Llega un momento que decís: "Pero, ¿para qué?" No sé... Mirá, por una parte tal vez me desmoralizó mucho cuando llegó un momento en el que me di cuenta que para poder ir más, necesitaba una estructura, una buena estructura. Ya no se puede trabajar a mano porque el cuerpo se me agotó. Es un trabajo muscular, es un trabajo muy rudo, en el que tenés que mojar la camiseta todos los días, y tenés que estar en un estado atlético de primera. Y bueno, como todo, me fueron agarrando los años, el cuerpiño dejó de dar lo que daba, entonces, cuando empecé a tomar recaudo, decís: "Bueno, esto lo podría prolongar, podría seguir", pero necesitaría mecanizar un poco la cosa, tener sierra, tener una serie de herramientas mecánicas que sí, se podría haber prolongado, podría trabajar con ayudantes o con una persona que me ayudara sobre todo a manipular las cosas muy pesadas, en fin. Me resintió mucho el no haber podido dar el paso como para una cosa mayor ¿no? Que yo en un momento dado, pensé que era posible. Tenés que tener medios y tener medios es tener dinero. Yo he hecho todo así a base de pulmón. He hecho todo, trabajando como un obrero, por eso te digo que yo no soy un artista, porque nunca me vi en perspectiva, en la cosa trascendente. Tendría



Tabla de cocina. Quebracho. Colección del autor.

que tener encargos que nunca tuve, algún encargo importante. Entonces vos justificás invertir en máquinas, invertir en montar un taller, trabajar en una escala donde la obra realmente te haga bailar alrededor de ella.

¿Nunca tuviste un encargo del Estado o de privados?

No, me compraron alguna cosa, alguna vez. En el gobierno de Sanguinetti me compraron una pieza que fue para el Edificio Libertad, pero... ¿encargo a mí? El único encargo que tuve fue un trabajito que hice para el Club del Lago, que vino a través de la galería con la que trabajaba. Pero encargos... que vinieran arquitectos que dijeran: "Mire, ta ta ta...", no nada. Pero me parece bárbaro que me haya pasado eso porque de pronto no sé a dónde hubiese ido si me pongo a trabajar por encargo. Tal vez, no sé que me hubiese salido también ¿eh? Porque esto de uno hacer las cosas a lo que se le antoja y no tener que estar considerando cómo pueda ser vista, apreciada o valorada su obra, eso te da como una actitud muy poética.

Eso son las desventajas y las ventajas de no tener mercado.

Claro, no hay mercado: para bien y para mal. ■



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



Casa Armstrong. "La vivienda avanza hacia el Río Uruguay con un volumen curvado y escalonado al mismo tiempo" (J. P. M.)

Cemento de contactos

|Riccardo **Boglione**

Libros como *Tiempos modernos*. *Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias 1925-1940* una vez leídos (o también sólo vichados) cumplen la función, entre muchas otras cosas, de apetitosos recordatorios de un hecho sencillo, pero a menudo olvidado: cada vez que salimos de casa caminamos no sólo por las calles, sino también por pasillos de un museo ideal, una permanente exhibición de arquitectura. Esto no quiere decir que todo lo que miramos formaría parte de dicho museo (un museo, incluso el más estafalario, es siempre custodia de paradigmas, aunque una tendencia crítica actual considere todo lo que nos rodea "bello" y estéticamente cargado y cincelado), sólo algunas piezas, en cualquier ciudad se halle uno, entrarían en un canon sensato de estilos que han formado la sensibilidad y por supuesto el *modus vivendi* de sus habitantes. Colonia primero, Montevideo después, el Uruguay ya suma casi dos siglos de urbanización, pero acierta Juan Pedro Margenat al encargarse de los 15 años comprendidos entre 1925 y 1940, porque ese fue probablemente el periodo

de más febril creatividad arquitectónica en el país, aunque las dos décadas sucesivas cuentan también con algunas obras ineludibles (por ejemplo el enigmático Palacio de la luz, de Román Fresnedo Siri, de 1946 o el afilado edificio Mónaco de Guillermo Jones Odriozola y Francisco Villegas Berro, de 1955). El gran fermento empezó, como de paso explica el autor, en los primeros años del siglo XX con el Art nouveau, aunque el estilo que marcó a fuego la época en Europa es más fácil encontrarlo en los ador-

nos que a nivel de construcciones. Un paseo dominical por los puestos de Tristán Narvaja revela, un siglo después, hasta que punto ese "estilo floreal", discretamente sensual, estuvo presente en la vida de los uruguayos de aquel entonces. Sin embargo sus rastros arquitectónicos realmente destacables son escasos y creo que presentes en sólo un par de casos (ambos proyectados alrededor de 1905) asimilables a los más puristas ejemplos europeos: la habitación privada de José Pedro Rodríguez, obra de Horacio Acosta y Lara en colaboración con el ingeniero Augusto Guerra Romero (Bartolomé Mitre 1410-1414, ahora convertida en iglesia coreana) y el dispositivo decorativo, de veta francés, en la espléndida casa quinta de Williman diseñado por Leopoldo Tosi (Avda. Brasil esquina Ellauri, actualmente gimnasio femenino). Pero el Art nouveau es difícilmente definible como movimiento vanguardista, tanto así que es con el Art déco (especie de *monstrum* arquitectónico que fundía elementos cubistas, futuristas y constructivitas) que se empieza a hablar (y así lo hace Margenat) de Modernismo.





Oficinas centrales de ANCAP. Av. libertador y Paraguay. Lorente Escudero (1938)

Como se explica en los primeros capítulos, el fermento de aquella explosión se originó en la postura de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, sobre todo durante la acongojada dirección de Pedro Figari, entre 1915 y 1917, cuya actitud ante las artes (sin divisiones entre menores y mayores, sin separación de lo “bello” y lo “útil”) tendría partículas ideológicas que se hallan en la posterior Bauhaus (1919-1933), sede de la más potente renovación formal de las artes aplicadas a la cotidianidad (gráfica, tipografía, diseño industrial, interiorismo, arquitectura) de la primera mitad del siglo XX en occidente. Aunque a nivel cuantitativo y cualitativo es casi imposible una comparación, los ejemplos mostrados en *Tiempos modernos*, sobre todo en el campo de la mueblería, convencen a propósito de un espíritu decididamente lejano al clasicismo más abusado. Un resumen de todo eso es la Quinta Vaz Ferreira, construida poco antes de 1920 según los preceptos de la escuela figariana a través del esfuerzo conjunto del arquitecto Alberto Reborati y del pintor Milo Beretta. En las primeras páginas se expone sucintamente el clima de cambios en el Montevideo de los años 20 y 30 en varias disciplinas (las tímidas vanguardias literarias de *La cruz del sur* y *La Pluma*, Parra del Riego, Ferreiro, los Atenienses, etc.; la pintura del grupo de los llamados “planistas”, la actividad de Figari, el regreso al Uruguay de Torres García, etc.). Luego, Margenat abre el tercer capítulo “Aproximaciones a la modernidad”, dedicado finalmente al período central del libro, con un subtítulo emblemático, “*El impulso y su freno*” – feliz definición de Carlos Real de Azúa de la sociedad local en el período batllista – designando así una característica aplicable a la totalidad de las vanguardias uruguayas (no sólo a la arquitectónica) y a su actitud paradójicamente anti-vanguardista, que yo definiría de inserción cautelosa de



Sala de comedor Casa Vaz Ferreira. M. Beretta (c. 1918-1920)



Edificio Carlevari. 26 de Marzo y Gabriel Pereira. Carlos Esteban Tosi (1936)

elementos atrevidos dentro de un corpus tradicional (textual, colorístico, estructural según el arte en cuestión), pero dotado de una temblorosa vocación hacia lo nuevo. El extenso y detallado elenco del autor empieza apropiadamente con el edificio de la Óptica Pablo Ferrando (Sarandí y Bacacay, hoy sede de una librería) y su fachada toda hierro y vidrio (y un último piso con tendencia a cierto clasicismo francés) parangonada al Horta más “enderezado”. Otras obras ineludibles del momento son el Palacio Salvo, del italiano Mario Palanti, que sobre una especie de base racionalista crea un aparatoso monumento a lo simbólico más denso (la anecdótica cuenta que cuando lo vio Le Corbusier afirmó que debía ser destruido a cañonazos) y la monumental sede de la Dirección Nacional de Aduana (terminada en 1934 luego de 11 años de trabajo) de Jorge Herrán, que bien podría figurar en la skyline modernista de Gotham City. Luego de un rápido vistazo a la situación del mobiliario de los años 30, con interesantes paralelismos entre las sillas de Rietveld y las de Torres y los intrigantes asientos de Mauricio Cravotto, Amalia Polleri, Daniel Armstrong y Luis Crespi – notable empleo de curvas y dibujos ergonómicos – el autor abre el capítulo más largo del libro (unas cien páginas) dedicadas directamente a obras y autores. La simple nómina de los títulos de los varios sub-capítulos que lo conforman traza un mapa claro de las tendencias más relevantes y evita aquí un inútil despliegue de decenas de nombres y estilos: “*El camino de algunas personalidades*” (in primis Cravotto y Julio Vilamajó); “*Apocalípticos, una minoría*” (fundamentalmente el único seguidor radical de Le Corbusier, Carlos Gómez Gavazzo, autor de la mítica Casa Las Nubes de Enrique Amorim en Salto); “*Expresionismo, ¿escuela de Montevideo?*” (el dramatismo del movimiento nordeuropeo de un Poelzig o un Höger traducido en los ángulos extremos y los juegos de claroscuro de Juan Scasso y Juan Aubriot); “*Entre el expresionismo y el racionalismo*” (las obras maestras de Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier y, saliendo de la capital, la impresionante Casa Armstrong de Salto); “*El racionalismo también existe*” (con el “caso” casi aislado de Carlos A. Surraco); “*Arquitectura orgánica: un camino solitario*” (o sea la veta franklloydwrigthiana de Fresnedo Siri); “*Hiperintegrados: muchos*” (edificios de la corriente arquitectura-ciudad, vale decir proyectos que tienen extremo cuidado en la contextualización urbanística). Cierra el libro – de fluida lectura y apoyado por una sobria, pero muy eficaz diagramación riquísima en fotos – una breve conclusión en donde se remarca, justamente, el grado de independencia de los modelos europeos expresado por todos los arquitectos citados en el trabajo (acá sí, un defecto: falta un índice final de nombres). En tiempos de una muy publicitada “muerte de las rupturas” rescatar ese patrimonio ayuda también a comprender sus facetas funcionales y prácticas (no sólo las agresivas), dilucidando que dentro de la vanguardia se puede literal y cómodamente vivir. □

Lo que no se recuerda no existió

El tiempo escapa a los afanes mensurables humanos. Al igual que la imagen artística, no acepta las direccionantes explicaciones racionales. Contra la pretensión del discurso autoritario, surge en las décadas de los setenta y parte del ochenta, un saber que se esgrime en la intuición, en la trama de verdades relativas; un saber capaz de integrar el caos, la violencia, la incertidumbre, el azar. Es el arte textil.

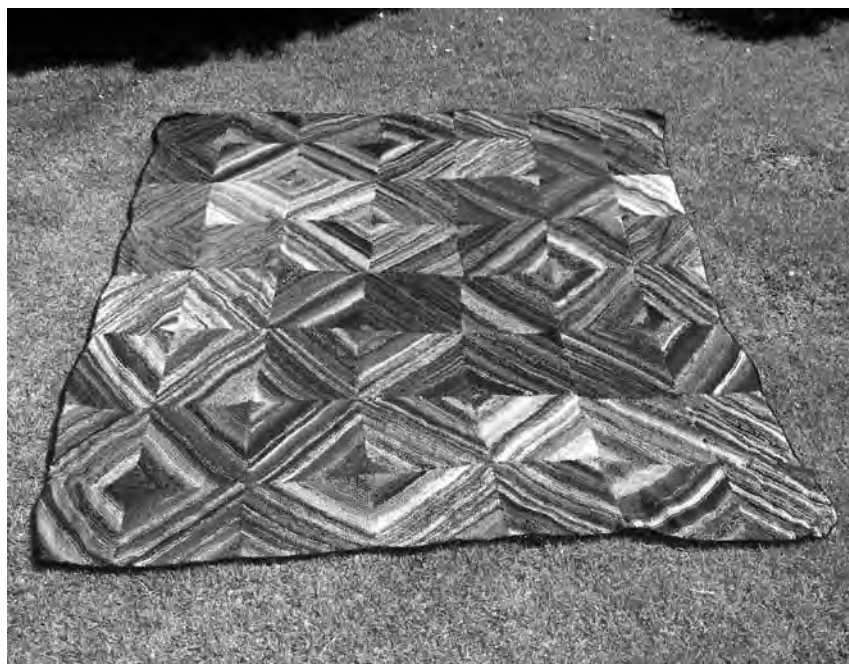
Blanca **Villamil**

Nuevamente el arte extiende sus hilos como redes invisibles, hacia territorios no censurados, donde la memoria del textil cotidiano lo despegas de la peligrosidad. Desde allí las tramas se agitan en el desconcierto de las tragedias personales y colectivas, de aquel tiempo imprevisible pero no por ello menos humano. Años en que la gran protagonista era la "ausencia", entendida como la perturbadora presencia de todo "aquello" que ya no estaba, como los tradicionales llamados a concurso para los artistas del "Salón Nacional".

La piel de los días archivados son apenas referencias de los muchos agobiantes expedientes afectivos, que condujeron a los hombres y mujeres a manipular el textil como la técnica artesanal capaz de murmurar contra la prepotencia y el miedo. Comenzaremos a recorrer algunos hechos de este período, para ir así develando la actividad desplegada por grupos textiles del Uruguay de entonces.

En 1973 las Fuerzas Armadas se creyeron responsables del destino nacional, interviniendo en el gobierno democrático y dando el Golpe de Estado. Se apoyaban en la Doctrina de la Seguridad Nacional que desarrolló Estados Unidos para evitar la expansión de la izquierda en América Latina. En lo que supuso una feroz avanzada de violencia, se suspendieron los derechos individuales. Fue común el maltrato, las destituciones, la censura, la coacción, el encierro y la tortura. El foco brutal apuntó primero hacia los partidos de izquierda y los grupos sindicales, para ir luego abarcando capas cada vez más amplias de la población, eliminando todo el personal que, dentro de la estructura funcional del Estado, eran sospechosos de cualquier oposición al régimen.

En este ámbito de impunidad, se crearon nuevos delitos que fueron juzgados por tribunales militares, llegando a cinco mil ciu-



dadanos juzgados según las investigaciones hechas por el líder del Partido Nacional, el Dr. Alberto Zumarán.

En el Uruguay se aplicó la estrategia del "gran encierro". Es así que una vieja construcción jesuítica en la zona de Punta de Rieles, adquirida por el Estado para "cárcel modelo" de delincuentes primarios, se transformó en lugar de reclusión para prisioneras políticas. El "Establecimiento Militar de Reclusión N° 2", nombre oficial del centro carcelario, tenía capacidad para albergar cuatrocientas personas detenidas, alojadas en cinco sectores dentro de un celdario, con barracas separadas construidas durante el período dictatorial.

Es precisamente a partir de la recopilación de vivencias de las ex-presas políticas, que devanamos el tejido de la memoria, con el objetivo de recoger testimonios del trabajo textil en prisión. Los grupos humanos están donde estén tienden a identificarse y

organizarse en torno a pequeñas y grandes metas. La comunidad a la que nos referiremos no escapa a esa regla. Las mujeres en prisión y las diversas técnicas de tejido, estuvieron relacionadas desde el comienzo, en un vínculo análogo al que encontramos en la historia de la humanidad, con ejemplos de comunidades "textileras", antes que alfareras. En prisión, este trabajo se llevó a cabo en un mapa que debía ser producido y reconstruido, desmontable, conectable, alterado y modificado, con múltiples salidas y entradas, acorde a las situaciones que vivían, pero no por ello, menos cargado de significados y significantes.

La realidad se precipita como efecto de sus creaciones. A pesar de todo, no había ninguna intención de hacer Arte a partir de las piezas confeccionadas. Sólo existía la porfía de ser capaz de producir un objeto textil, y por esa vía encontrar el modo de elaborar el goce. El ser humano puede vivir

sin comida, pero no puede vivir sin placer. Mujeres trabajando a partir de lanas, hilos y fibras, toman entonces el textil como bandera. Mujeres que aprenden a ser textileras. El tejido fue una trampa para las miradas indiscretas de los guardias, que no supieron descifrar los sentimientos afectivos, diseñados en esa nueva geografía de la resistencia. Esta especie de *"carte du tendre"*, que tuvieron que reinventar en situaciones penosas, donde nada estaba destinado a quedarse en su sitio. Todo era cambiante: el régimen de recreos, de cartas, de paquetes y de visitas, el sector y las compañeras asignados. No se permitía reunirse más de tres personas. Sin embargo este proyecto creativo tuvo un encare grupal desde el principio. Era un desafío que ponía en juego los valores de solidaridad, de relacionamiento e involucramiento en la comprensión de las necesidades afectivas de la otra persona. El textil, como el espacio ilimitado de un arte hecho en casa, fue pasándose de mano en mano, aprendiendo unas de otras, operando como un receptáculo de captación de todo lo negativo y positivo, en una metamorfosis que cumplía además con el fin en sí mismo de establecer una red de comunicación dentro y fuera del penal. Como heridas de vida, iban saliendo cada quince días en los "paquetes", gorros, guantes, sacos, buzos, bufandas, batitas, escarpines, rebozos, mantas, ponchos, cinturones, carteras, chismosas, y porta maceteros. Las técnicas fueron múltiples, como diversa era la realidad dentro de los muros. Se utilizó el bordado en punto cruz, punto tapiz y petit point, sobre arpillera o sobre otras tramas. La cantidad total de telares no se puede precisar, en algunos momentos había tres o cuatro por sector. Muchas tejían con una y con dos agujas. Para las terminaciones usaban otras técnicas como el crochet o el trenzado. Todo sumó. Había mujeres que diseñaban guardas y combinaban colores. Cuando se acercaba el día de las entregas de paquetes, las más rápidas ayudaban a las más lentas. El trabajo grupal debía ser planificado, ya que las horas libres con luz eran limitadas, como también los tiempos de relacionamiento. En los cumpleaños, el regalo era la sorpresa. Regalo colectivo y secreto, para sorprender a la "compa". Hacía fuera del penal también se hacían, para la familia, los amigos, bodas, nacimientos. Era una forma de sentirse integradas e incluidas en el colectivo más amplio, que era el país. Había personas "ayuda tutti", que iban auxiliando a las demás a terminar el tejido para mandar el "paquete". El trabajo colectivo cobraba otro significado cuando una compañera era sancionada, con días o semanas de aislamiento en un calabozo. La guardia pedía: "ropa para la presa

265", y las compañeras le ponían entre sus pertenencias de envío, prendas textiles que caracterizaban a cada una de ellas, como ser un pañuelo, un buzo, una camiseta, una media de cada una. Al recibir la ropa, la sancionada sabía que iba con el cariño de todas, que no estaba sola y que esperaban su regreso. Lo textil fue la caricia vincular de la expresión y del encuentro grupal. En muchas épocas, el trabajo forzado ocupaba desde las siete y media de la mañana hasta el mediodía y luego, cuatro horas de tarde. En esas ocasiones, la lana, el hilo, la arpillera esperaban que el ingenio encontrara un lugar dentro de ese tiempo exiguo, de horas aprovechables, para que con la calidez de las textileras, surgieran prendas en el murmullo de las agujas. La creación de espacios grupales para el intercambio de lanas de colores y texturas diferentes, era uno de los objetivos. Los grupos se formaban libremente, espontáneamente y siempre distintos, "para no levantar sospechas" a los ojos siempre vigilantes de la guardia. Alguien anunciaba la actividad textil: "un regalo para...", "se necesita una bufanda para...". Entonces si querías y tenías ganas, te anotabas. No podía ser más de tres o cuatro por actividad. Todo se planificaba, pues los tiempos eran cortos y las entregas quincenales. Las prendas de mayor tamaño, como ponchos y colchas, involucraban a grandes grupos. Aunque se elaboraba por separado, había que encontrar el tiempo para concretar el trabajo y el espacio para el dialogo era muy restringido por ese entonces. Llegaron a formarse grupos de veinte mujeres tejiendo. La colcha que se muestra en la foto se hizo a dos agujas. El punto elegido fue el santa clara y se confeccionaron cuadrados de treinta por treinta centímetros tejidos en diagonal. Cada participante debía tejer un cuadrado dentro de una gama de colores. Luego utilizaban un recreo, y en el piso del pasillo que quedaba entre dos filas de celdas, armaban la colcha combinando los cuadrados. Se iban uniando por etapas. Era el regalo habitual para la compañera que se iba en libertad, "la sorpresa" que iba junto a la ropa: *"eran pedacitos de corazón y un cúmulo de vivencias compartidas"* según el decir de Graciela Mario. En ocasiones eran buzos tejidos entre varias, a escondidas, para que en las "requisitas" no se lo ensuciaran o lo estropearan. También se hacían zapatillas y mocasines indios, con la capellada de telar y la suela de trenzas de arpillera. La producción factible de realizar con estas técnicas es tan rica y amplia, que cualquier experiencia singular adquiere carácter de evidencia y testimonio. La creación en general y en particular la textil, desarrollada en circunstancias tan

especiales, tiene un soporte físico del cual depende. La cantidad y la calidad no la determinaban las creadoras; sino los recursos de sus familiares al momento de acercarle el material.

El textil como un instrumento de la construcción social conlleva a una multiplicidad de significantes, en particular relacionado con el género femenino, aspecto que crece en importancia dentro del contexto de excepción en el que se desarrolla esta experiencia. En la infraestructura carcelaria, por ejemplo, no estaba contemplada la colgada de las prendas llamadas "ropa interior". De ahí que, a las presas se les prohibió colgar bombachas mojadas para secarse. La policía militar explicó que eso "exacerba a la tropa". La "ropa interior" o sea el textil que cubre el soporte que es nuestro cuerpo, encierra lo que parecemos, como nuestra representación exterior, en este caso contiene la identidad femenina que nos recuerda los orígenes, nuestras madres. Ante la orden "hagan desaparecer esas bombachas", "exacerba a la tropa", lo textil se resignificaba en cada espacio perceptivo de la interpretación empírica -asociacionista (Hume, S. Mill). Interpretar es discernir acerca de lo verdadero. Discernir entre la "imagen y la semejanza" era reconocer a las "personas", nominadas y no cosificadas con "números" o con un bolsillo de color sobre el uniforme gris (negro, blanco, rojo, azul, verde, naranja, amarillo), que ubicaba a la detenida en un sector de la cárcel, como si fuera un libro en un estante. Ese sencillo trozo de tela era censurado porque convertía a las presas en mujeres a los ojos de sus carceleros. También los colores de las tramas eran usados como llamadores de aconteceres en el Penal de Punta Rieles. Dentro esos muros se recordaban y festejaban fechas patrias, y de las "otras": 1º de mayo, 26 de marzo, 5 de febrero... Se conmemoraba rompiendo la rutina, en "lo que tuvieran permitido" y se realizaban otras actividades en los recreos. Para comunicar de un sector a otro los "festejos", se colgaba una prenda de color rojo, a la que respondían con otra ropa rojiza en el tendedero. El color de las prendas textiles fue utilizado, además, para mejorar la imagen de las mujeres en prisión (ya que ellas se sabían pálidas y flacas) y construir un acercamiento menos angustiante con el familiar que las visitaba, ya que bastante tenían con las revisiones. Para ello rodeaban su cuello con ropas de vivos colores cerca del rostro, que asomaran por encima del uniforme gris, prestándose unas a otras lo poco que tenían en el momento de la visita. La mayoría de estas mujeres, nunca habían incursionado en la actividad textil, y tampoco continuaron haciéndolo después que salieron, a no ser en forma esporádica. ■



Pintura Dogón. África.

Arte y Antropología: El retorno del símbolo

|Luis Vidal Giorgi

Desde sus comienzos en el Siglo XIX la Antropología ha ido variando su percepción con respecto al arte, considerando inicialmente la producción visual de los pueblos ágrafos y prehistóricos como una representación ingenua y pueril, resultado de su limitado dominio de la naturaleza, para llegar a las posturas actuales, donde el elaborado arte de esos mismos pueblos es lo que prueba la unidad de la especie humana y la capacidad compartida por todas las culturas, de expresarse mediante operaciones mentales complejas. Lo que esta rama del conocimiento no ha dejado de lado, es la pretensión de establecer leyes en la evolución del arte y clasificar las expresiones artísticas a partir de categorías exclusiva-

mente racionales. Afán enumerativo que ha llegado a opacar el estudio del arte como producción y reproducción de símbolos, en tanto su presencia alude desde el origen a lo trascendente y no puede agotarse en una semiótica descriptiva.

Así dada esa circunstancia pudorosa y escéptica ante el arte como símbolo, representado con el objetivo de alcanzar un acercamiento con lo místico, lo numinoso o esotérico, para la fuente de su interpretación debemos recurrir a autores pertenecientes a disciplinas por fuera de la Antropología, como el multifacético historiador del arte Herbert Read, o el estudioso del símbolo Juan Eduardo Cirlot, o el historiador de las religiones Mircea Eliade, pasando por Carl

Jung y su continuador el mitólogo Joseph Campbell.

Esto no excluye que también dentro de la Antropología existan profundos estudios sobre el arte, como los estudios más tradicionales desarrollados por Franz Boas o Alfred Kroeber, los puntos de vista más actuales y latinos impulsados por Roger Bastide, Leroi Gourhan o Alcina Franch, o los en su momento renovadores y siempre originales planteos de Levi-Strauss. Análisis del tema a los que se suman quienes, como Hans Belting derivan de la Antropología filosófica y hacen foco en la imagen, o el más que interesante aporte de Gilbert Durand, donde el objeto de estudio es la imaginación simbólica en sí misma, amplísimo es-



Pintura rupestre, en Lascaux.



Pintura rupestre, en Altamira.

pacio de análisis que incluye al arte dentro de su territorio.

Eficacia simbólica y abstracción

Entre las inquietudes respecto al origen, para la valoración del arte primigenio los elementos que resaltamos son: su capacidad de operación mágica que implica un gesto ritual y la opción abstracta en la representación. Esto no debe confundirse con simplificar la realidad sino con aprehender su esencia.

Por otra parte el arte es anterior a la escritura, y en esa convención subjetiva pero a la vez coparticipada, crea un lenguaje paralelo al lenguaje de las palabras.

Así en la escena de caza de la caverna, más allá de la eficacia en la acción posterior resultante que busca establecer una relación de causa y efecto mimética, constituye una eficacia que es fundamentalmente simbólica, basada en la creencia de que el espíritu del animal no es diferente al mío, y por lo tanto,

se aplaca con el gesto de ser captado y revelado, dando lugar a que lo cace. Ya desde su origen la representación artística no es naturalista ni refleja en sus líneas una realidad descriptiva, se trata de una integración con la naturaleza y su espíritu es una consecuencia de esa unidad genésica. Se trata de una línea de diálogo con la naturaleza que es retomada por diversas escuelas de pintores en la tradición china y japonesa.

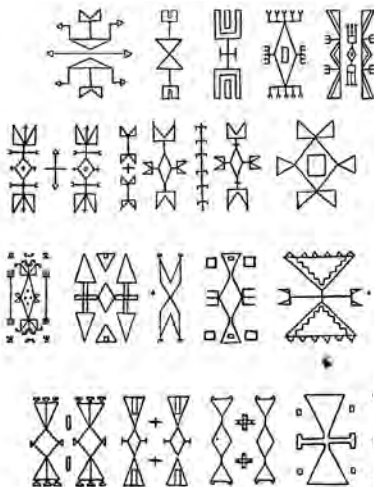
Aún para la Antropología más tradicional como la practicada por Franz Boas (preocupada en asignar un determinismo a los condicionantes de la materia y la técnica, que en el caso de la cerámica lleva a representaciones geométricas), la evidencia de incontables asociaciones de formas zoomórficas con diversos grafismos, presentes en culturas indígenas de Estados Unidos, llama la atención por su facultad de simbolizar. Esta capacidad alcanza un grado máximo de abstracción, donde no queda rastro de contacto con la figura real. Por lo tanto para Boas no se parte de una representación realista que

luego va degenerando en una simplificación por el aumento de la producción, como sostenían autores decimonónicos, asumiendo que ambas maneras formales, la realista y la abstracta coexisten desde siempre tanto para Boas como el historiador Wilhelm Worringer. Recordemos que otros autores veían la intención mimética de la realidad como impulso originario del arte.

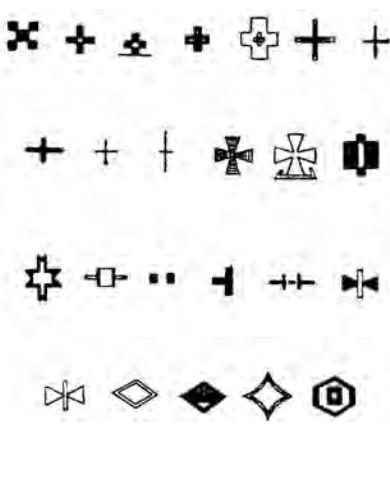
Consideraciones antro-po-sin-lógicas.

Estas consideraciones sobre el arte en sus comienzos, nos habilitan a proponer otras sobre su evolución y el arte actual.

A) La humanización distintiva del Homo Sapiens en el conjunto de los seres vivos, se expresa en la capacidad de abstracción, que crea un lenguaje en la representación artística, como muestra del desarrollo complejo de nuestro cerebro en su salto evolutivo. Pero el deseo de otro nivel de humanización menos biológico y más existencial, retorna en nuestro tiempo como búsqueda de un



Diseños Sioux.



Diseños que representan la estrella. Arapahos.



Patrones que representan personas. Indios Arapahos.

Patrones que representan a la mariposa. Arapahos.



Traful, Neuquén (Argentina).



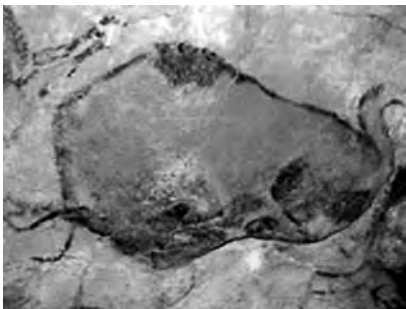
Pintura rupestre, **escena de caza** (Bulgaria).

ideal por intermedio de la simbología que continúa y renueva al mismo tiempo el arte.

B) Desde el principio coexistieron la abstracción en distintos grados con las representaciones concreto-realista. Así como no hay evolución del pensamiento mágico a lo racional, ambas actitudes cognitivas conviven en el hombre de todos los tiempos. De la misma forma, la preeminencia de un estilo sobre otro, en la Historia del Arte, no implica la desaparición de otras anteriores alternativas, ni una evolución ascendente.

C) En el origen, el arte geométrico como condensación de la abstracción no es simplemente un refugio al caos, es una expresión creada por el gesto, la técnica y la materia, pero también obedece a la necesidad de trascender lo accesorio, lo fugaz e imperfecto, asociándolo a un orden cósmico.

D) El verdadero arte es simbólico. Se trata por lo tanto de una materialidad que remite a algo inmaterial, que alude a una presencia-ausencia, que se debe complementar en la imaginación, y cuyo sentido de unidad y trascendencia espiritual, hoy es esquivo a la lectura de la sobremodernidad. Aún entre quienes reconocen esta dimensión trascendente existe la tentación, como lo hace Jung, de intentar clasificar los símbolos en una operación lógica. No llevan a



Pintura rupestre, **Bisonte** (Altamira).

las últimas consecuencias el reconocimiento que la constitución del símbolo admite, esa lectura íntima que nos conecta con el grupo o la especie, pero que, para su resolución última hace falta un proceso individual que excede el dominio de lo racional. Como señala Herbert Read: *“Todos los caprichos estilísticos del arte pueden interpretarse por medio de leyes físicas y psicológicas de desarrollo, pero el origen de los símbolos adoptados para expresar cada modo en particular de sensibilidad sigue siendo un misterio.”*

E) La dimensión de lo trascendente es intrínseco al arte como vía de conocimiento. Se trata de un lenguaje a veces olvidado y no considerado como tal en la investigación desde la Antropología. Para el arte es

un idioma que se susurra, esperando ser convocado para brindarnos nuevas resonancias.

El gesto final.

Si, hoy en día, la Antropología deja de lado la importancia de la dimensión trascendente en el supuesto de que el hombre no tiene un invisible órgano para lo metafísico, no puede comprender el fenómeno del arte más que como relación social o expresión de una cultura. Si en los tiempos de los grandes relatos, la afirmación de sus teorías llevaba a la degradación del símbolo en alegoría, hoy, caído ese muro de contención, si los artistas prescinden de la relación con la unidad cósmica, la cual atisbamos a partir del símbolo, se condenan a banalizar su potencia creadora, que queda reducida al gesto. Así, la oportunidad de plasmar lo infinito en lo finito se dispersa, ya que como señala Tarkovski: *“El arte es símbolo de este mundo.”* Y es el camino y la huella de nuestra trascendencia. ■



Con Carlos Barea:

“Una obra de arte tiene que tener misterio y emoción”

|Gerardo **Mantero**

Carlos Barea es creador de un universo propio, donde conviven el barrio, los mitos populares, alegorías que encierran reflexiones sobre la educación, la patria; climas que aluden a la melancolía del tango y a la irreverencia del rock. Es un integrante de la generación de la dictadura; movimiento responsable de preservar la continuidad de un proceso cultural amenazado de muerte y que, además, aportó artistas de gran singularidad en todas las disciplinas. Tal vez es por eso que rememora sobre el pasado, su niñez, y aquellos personajes que jalonaron su formación y abonaron su imaginaria poética. En el presente sigue viva la frescura de su trazo y la nerviosa excitación de quien necesita expresar en el papel sus obsesivas vivencias; y los desacomodos de una época que dejó de lado la percepción emotiva a expensas de la descripción.

Vos sos uno de los integrantes de la generación de la dictadura.

Exacto.

Con la perspectiva que dan los años, ¿cómo calibrás haberte formado en ese período tan singular en la historia contemporánea?

Bueno, era una época realmente compleja, en la que el individualismo tenía otro calibre. A diferencia de ahora, era un individualismo prácticamente obligado. En ese momento, necesariamente, tenías que buscar los mecanismos para juntarte con los demás, para poder comunicarte;

los espacios de intercambio eran mínimos. El lenguaje tenía un valor muy grande, y también lo tenían el silencio y las pausas. Yo tengo cassettes viejos de notas en las radios, donde vos ves las pausas. El valor de la palabra tenía un significado bárbaro. Hoy por hoy la palabra está un poco devaluada y hay un aislamiento nocivo. Antes era un retiro creativo. Yo me doy cuenta porque siempre mantuve esta especie de templo. El lugar tuyo es tu espacio, es tu casa; vos decidís quién entra y quién no, aunque a veces entraban... entraban, entraban o entraban. Acá estábamos a una cuadra de la cárcel, nos allanaron ocho veces, no sé.

En aquella época vos eras alumno de Nelson Ramos, uno de los talleres emblemáticos pues tenía la característica de ser el más experimentador...

Totalmente.

...que trabajaba con materiales no tradicionales.

Sí.

¿Cómo fue la experiencia con Nelson?

Con Nelson fue una experiencia riquísima. Él hacía muchísimo hincapié en la experimentación, en la investigación. No en la novedad, sino realmente en la plástica por



Romanos. Ecoline y tinta china. 50 x 70 cm. 1990

dentro. Empezamos a contactarnos entre nosotros y a hacer equipos de gente a partir del taller de Nelson. Fue muy importante; de ahí surgió el Octaedro y, bueno, fue una experiencia de arte conceptual fuera de lo común y en plena dictadura, en los años '79, '80.

El concepto tenía otra densidad, tal vez producto del momento que se vivía.

Claro, había que buscar la manera de decir las cosas, de aludir, y eso potenciaba la metáfora visual. Yo creo que ahora hay una gran crisis creativa, justamente, por el bajo nivel literario, el bajo nivel intelectual, muchas veces por la frivolidad. La cosa que no conduce a ningún lado. Es decir, no hay un discurso, hay un metalenguaje, o hay un discurso que se amplificó para todos lados. Pero claro, antes había una especie de comunión hacia algo puntual. El mundo era más blanco y negro, era más fácil visualizar tu objetivo.

Y ¿cuáles eran, en tu etapa de formación, tus referencias, tus influencias?

Eso es una cosa curiosa. Yo trabajaba para en una agencia de publicidad y hacía una sana mezcla entre lo gráfico y las vanguardias del diseño en ese momento: Milton Glaser, Saúl Steinberg. Te preguntaban cuáles eran tus influencias y nosotros, o por lo menos yo, mencionábamos gráficos, no se nombraba a plásticos. Toda la escuela norteamericana, que a su vez a Nelson le gustaba mucho... todo el expresionismo abstracto, la década del '50 para adelante, el pop art... todo eso era alucinante.

Yo te conocí también en ese ámbito, cuando la publicidad era el "gana pan" de los artistas. Trabajaste con Juan Carlos Mondragón, entre otros.

Sí y con Bianchi. Con Pancho Vernazza, Cuque Sclavo...

Y el gran tema era el arte.

El arte... Se hablaba del viejo Picasso como si fuera un vecino. Había otra libertad, no había tanta urgencia. Vos podías proyectar determinadas normas o determinados planteos estéticos sin que nadie saltara, o sin que el producto viniera ya cocinado por una multinacional. Fijate que ellos ganaron la cuenta de Canal 4, de Alpargatas. Es decir, había otros códigos. Además no hay que olvidarse que la publicidad se enriqueció de gente escindida de otras áreas, como profesores destituidos que se hicieron redactores publicitarios. Fue una época riquísima desde el punto de vista humano. El trabajo de Guillermo Chiflet, de Vernazza, de Cuque Sclavo.

En la actualidad trabajás en una cátedra de diseño gráfico en la escuela de Bellas Artes. ¿Cuáles son los parámetros que se utilizan para estructurar la currícula educativa?

Bueno, lo que pasa es que nosotros trabajamos como un equipo, donde muchas veces tenemos que conciliar la parte artística con el aspecto más comercial del diseño gráfico, cosa que no es fácil. Son aspectos que muchas veces van paralelos. Tratamos de potenciar ese lado artístico, pero siempre en equipo. No es mi cátedra, es un grupo que trabaja para el curso de primer año. Entonces se discuten mucho las premisas, las pautas, la

enseñanza. Ya estamos trabajando para el 20 de marzo. Pero lógicamente hay distintas ópticas. Hay, como en todo equipo, choques...

¿Qué objetivos pedagógicos se persiguen?

La idea es que el perfil sea justamente el que nosotros buscamos: que aquel que egrese no sea una persona que simplemente sepa manejar programas, sino que tenga una visión del arte en general. Lógicamente, eso queda siempre acotado por la urgencia laboral. Eso a veces no se entiende, ¿no? Los plazos y los parámetros son otros.

Se enseña dibujo también.

Sí, se da dibujo. Se da comunicación visual, pero tratamos de no aislarlo en materias, es decir, se organiza el curso globalmente donde hay, digamos, núcleos temáticos, y es a partir de abordajes de diversas disciplinas, como tipografía o introducción al diseño, que se van llenando de contenidos. Son cinco núcleos temáticos donde vos tenés, por ejemplo, historia y tecnología. Entonces la propia materia la vas abordando desde distintos ángulos. En eso tratamos de ajustar bastante los cursos, generando una dinámica de "clase a clase" donde vos tengas una bitácora de trabajo que ofrezca seguridad al estudiante. Creo que por eso tenemos una buena inscripción en la licenciatura.

A partir de tu larga trayectoria también en la docencia, ¿Cómo definirías lo esencial en una obra de arte, lo que define una obra de arte?

En mi caso, creo que la obra tiene que tener siempre un misterio, tiene que tener algo

que resulte inmanente; y es eso lo que hace la diferencia con un póster, o con algo que se desgasta rápidamente. Una obra de arte tiene que tener, en primer lugar, emoción (para mí, otros tienen otra visión). Por eso el arte es complicado, porque el geométrico lo ve de una manera, el conceptual de otra. También el arte conceptual genera todo un tema, es decir, pateó el tablero ¿no?

Hace un tiempito, en 1917.

Realmente, el de ajedrez. Hoy por hoy, yo siempre me muevo en mi mundo y apuntando también a lo que sea representativo del momento, que genere en el otro una curiosidad, o que de alguna manera libere esa especie de mecanismo creador de múltiples lecturas.

Vos sos un artista temático, se ven claramente tus intereses: la cultura helénica, los íconos populares.

Necesito un tema, ese es el esquema del dibujante. Muchas veces, cuando estoy varias horas a solas conmigo mismo, se genera un diálogo interior. Es un karma que siempre tengo, aunque esté con familia y con amigos. Es como un mandato. Esta actividad genera un aislamiento, te genera problemas de comunicación con los demás porque dicen: "Este es raro, no habla, o tiene cambios de humor". Entonces, yo necesito un tema. Por ejemplo, ahora estoy buscando uno y estoy tratando de ver más allá, pero

creo que, finalmente, siempre regreso a los mismos. Lo que va variando es la manera de abordarlos. En mi caso, hay motivaciones que son naturales. La Patria, por ejemplo, es un gran tema Yo siempre lo toqué. ¿Cuál es la Patria? ¿Cuál es la abstracción? ¿Cuál es? Los ciento ochenta y siete mil kilómetros cuadrados no parecen ser suficiente respuesta.

También se pueden usar las estatuas ecuestres, gladiadores romanos.

Claro, claro. Todo eso que nos enseñan en la escuela, que muchas veces es positivo y otras es negativo. Por ejemplo, las grandes gestas deportivas, como la de Uruguay en este momento; eso genera unión en la gente. Pero también hay un concepto como de "no a los símbolos patrios", tengo la sensación de que nos tupieron un poco con eso. Lo digo por mis propias vivencias, fijate que yo iba al Liceo Francés y pasaba ocho a diez horas allí, cosa que para un niño es mucho. Como que tenés una lectura que es distinta.

Y los íconos populares ocupan un lugar importante en tu imaginaria ¿Cuál es la motivación por Gardel?, ¿qué te llevó a tener una colección de fotos, de libros y de discos, como un petit-museo...?

Bueno mirá, eso viene desde el cordón umbilical, porque mi madre cantaba como los dioses; me crié en una casa particular-

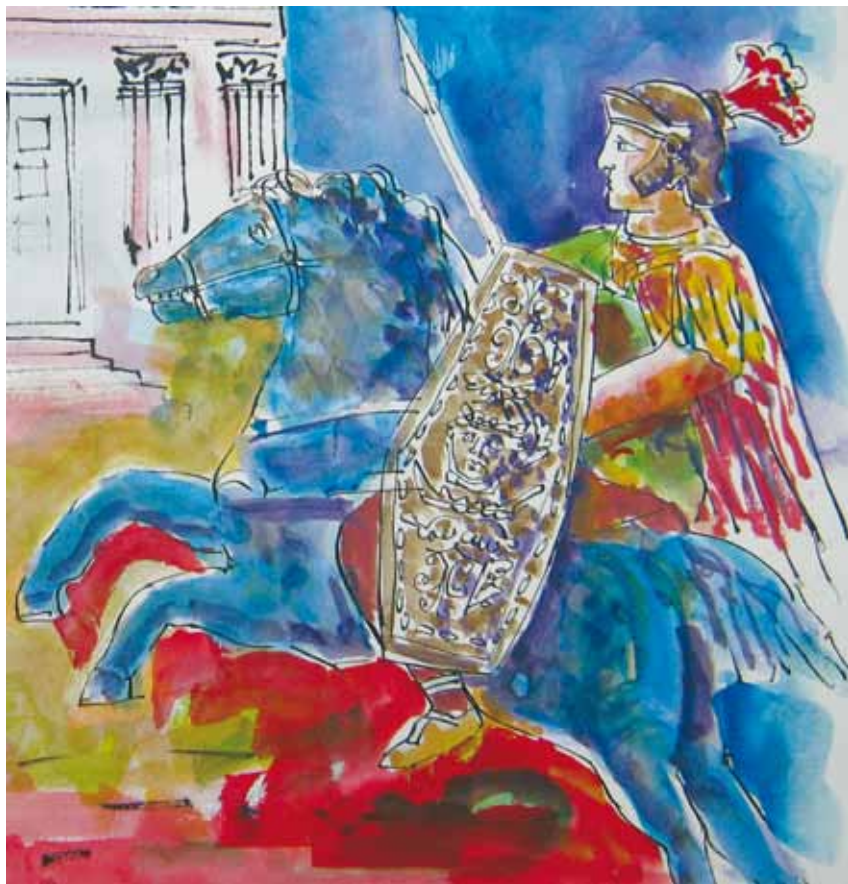
mente gardeliana donde se cantaba mucho, había mucha música. Yo tocaba el acordeón, otro la guitarra, animábamos todos los cumpleaños en el barrio. Mi madre cantaba acá, lavando y los vecinos decían: "Cantate tal cosa", "Un momentito, que Anita pidió Mano a mano". Y aquello parecía "Aquí está su disco", con mucha alegría, esa cosa de neorrealismo italiano. Cantando siempre, lavando en piletones en la azotea de la casa de mi abuela. Pero además es un barrio muy mágico

Punta Carretas.

Claro, la música estaba todo el día al mango, nosotros tocando la guitarra, tocando el acordeón... y estaba Santiago Luz acá a dos cuadras. Fue una niñez muy alegre, donde las cosas eran muy simples. Volver a las cosas simples, yo creo que pasa por ahí. Es decir, no perder la esencia. De repente yo soy muchas veces guardián del pasado, en una buena, porque son cosas que tienen mucho peso para mí. Mi viejo era de Tacuarembó. Yo perdí a mis padres hace muchos años, en el '86 a mi madre, en el '96 a mi padre y es una especie de homenaje. De alguna manera, detrás de todo lo que escuchábamos los muchachos de esa época, (Led Zeppelin, Creedence, lo que sea), subliminalmente nos iba llegando el tango. El tango te espera. Yo escucho radio Clarín de toda la vida. Entonces empecé a investigar e investigar, me fui metiendo, y bueno.



Estaba en llamas cuando me acosté. Ecoline y tinta china. 35 x 50 cm. 1999



Mucio Scevola. Ecoline y tinta china sobre Fabriano. 25 x 35 cm. 1991. (detalle)

De repente hay gente que te decía: "Pero Charly García es argentino". ¿Y? ¿Qué tiene que ver eso?

Vos sos compositor de un tema emblemático de la época de la dictadura.
Sí.

¿Cómo se llamaba ese tema?
"Candome de mucho palo".

"Mucho palo pa' que aguante".
"Pa' que aprenda".

"Pa' que aprenda", ¿Cómo fue eso? Porque lo terminó cantando el grupo "Pareceres", que lo popularizó.

Claro, sí, en la casa de mi abuela. Un verano tocábamos acá en la esquina de Solano García y la rambla, acá, en la casa de Rosana Acevedo, que ahora está en España. Y bueno, yo tenía un amigo que tocaba conmigo ese verano, después yo me casé a los 23 años. Ese tema siguió cantándose por ahí, quedó como un tema popular anónimo, se cantaba en Playa Pascual, en Cabo Polonio, en todos lados, hasta que como diez años después o más lo graba Pareceres.

El negro Do Prado.

Do Prado. Lo hizo famoso y lo hizo conocido. Yo por primera vez lo escuché en vivo en el estadio, cuando vinieron Los Olimareños. Y ahí después de años fui a AGDU y pre-

Creo que también esa es una reivindicación a nivel familiar.

Charly García también te motivó.

A Charly yo le hice un homenaje que se llamaba *El aguante plástico* (aguante con "w").

En la sala del Ministerio de transporte.

Claro, y justamente por eso, porque en un

momento Charly fue importante para toda una generación, un gran compositor. En esa lectura rioplatense entran Charly y Mateo, porque de fondo también tocaba Mateo. Es decir, vos fijate que, unos por falta de afecto, otros por excesivo afecto. Porque todo el drama de Charly era un poco eso. Y bueno... unir justamente las emociones diferentes.



Conozca nuestra nueva línea de productos de arte



Óleos, acrílicos, acuarelas, bastidores, pinceles, caballetes, delantales, escurridores, modelos para dibujo, cartulinas especiales, para técnicas secas y húmedas en 20 colores distintos, lapices de grado, gomas masilla, todo tipo de portaminas con sus repuestos, carbonillas, blocks especiales, bastidores tipo panel, paletas, espátulas, tela por metro en rollo, lapices de buena calidad, soft pasteles, oil pasteles, y cantidad de productos que sirven para el artista, el artesano, el aficionado, y el técnico que gusta de usar productos de buena calidad.

GOYA LTDA. Justicia 1967

Tel: 24087668/ 24034916 - goyaltlda@adinet.com.uy



Canillita. Tinta china sobre papel. Obra. 29,7 x 42 cm. 1985

gunté si este tema estaba registrado (y eso porque yo tenía grabaciones). Después se arregló todo, inclusive estuvieron impecables porque ellos no lo registraron ni nada.

Volviendo a las artes plásticas Generalmente trabajas sobre papel.
Sí.

¿Trabajas a partir de alguna estructura compositiva o te tiras al agua sin una idea previa?

No, por lo general trabajo desde una cierta estructura. Pero no hago bocetos, trato de que la línea vaya sola. Porque no podría hacer un esbozo a lápiz y la línea negra arriba.

Pero en tu caso está muy presente el goce el dibujo, la composición que siempre está muy redonda y posee a su vez mucha frescura.

Claro que eso lo más bravo. Yo por lo menos nunca pude trabajar así, con tanta premeditación, pero es un método mío. Lo he tratado de hacer en otras cosas, pero creo que con los años vas cambiando. Incluso por la vista. Yo ahora no puedo dibujar con plumines, no veo nada.

¿En qué estás ahora?

En este momento estoy trabajando también sobre papel, y con otros soportes, más pintura

¿Hay un tema o no hay un tema ahora?

El tema siempre está rondando ahí. Estoy armando una cosa donde el tema alude a la escuela, a la enseñanza, hay de todo. Pero yo soy muy ecléctico, de repente te mecho un objeto, un bandoneón, por ejemplo. Yo creo que el dibujo lo termina de hacer el que lo mira ¿no? Como que le vas dando señales y después cada uno arma su discurso.

¿Trabajás sobre canson con ecolines, tintas chinas?

Sobre canson, ecolines, tinta china, algo de acrílico, pincel, mezclo. Ahora estoy mezclando birome con marcador, marcador de color. Creo que es una especie de photoshop que mezclo ahí.

Pero no trabajás con la máquina.

En este momento no estoy trabajando con la máquina. Pero tengo cosas guardadas.

En este momento en que estamos haciendo la entrevista, todavía no se acallaron los ecos de uno de los salones más conflictivos de los últimos años, que se inscribe también en una época de alta combustión en el área de las artes plásticas, a partir del gobierno de izquierda. ¿Qué reflexión te merece este tema?

Es un tema que no empieza en este salón, empieza veinte años atrás, o más. Creo que el mundo se encaminó hacia el espectáculo, hacia la pantalla. Hoy es necesario que el artista tenga una exposición mediática, que sea un showman, porque a su vez se rebasaron los límites del plano, es decir, hoy por hoy Fluxus es un juego de niños. Entonces, todo es pasible de ser transformado en arte. En una acción, un objeto, un espacio. Creo que también se integraron un montón de disciplinas que eran adyacentes al arte pero que se nutrían de él como la arquitectura o el teatro. Por eso se produce esa especie de desconcierto en los salones, donde convive una foto al lado de una instalación, o al lado de un dibujo.



Mucho más de veinte años. Porque Duchamp presentó el urinario en 1917, después rebotó en la década del 60...

Pero yo lo que digo es que acá, por lo menos, se empezó a entender que los tipos que tenían más fama era porque habían sido mediáticos y, en realidad, no era por eso. También está el tema del dinero. Antes nosotros no nos planteábamos eso, ni se nos pasaba por la cabeza el tema de hacer plata. Hoy por hoy se habla con total naturalidad, ¿no? Me parece bien que exista la necesidad de profesionalizar la actividad y vivir de ella, pero no sé si eso hace mejor al arte. Es distinto vivir para el arte que vivir del arte, son dos cosas distintas. Ahora es un "sálvese quien pueda".

Vos me decías el otro día de que tenés la sensación de que asistimos a un momento en que estamos todos contra todos.

¿Por qué pasan esas cosas?

Yo creo que pasan porque hay lecturas previas del otro, es muy chico esto.

Falta espacio.

Falta espacio y se demoniza en seguida al otro, se conoce fácilmente su talón de Aquiles y se le pega donde más le duele. Hay mucho codo, mucha frase célebre, "donde yo pongo el pie, nadie me lo mueve". Yo creo que el verdadero arte sigue siendo revolucionario. ■

Rafael Barradas y las ilustraciones para **Las aventuras del diablo**

Eugenio Carmona
(Extractado del libro **Dibujos españoles del siglo XX**. Colecciones Fundación Cultural MAPFRE Vida. Madrid, 2004.)

Este conjunto de diez dibujos constituye un singular ejemplo de la producción artística de Rafael Barradas al poco tiempo de llegar a España, tras su paso por otros destinos europeos, y pertenece a una de las etapas más desconocidas del uruguayo: la correspondiente a su estancia, entre 1915 y 1916, en Zaragoza, ciudad a la que llega procedente de Barcelona y con intención de seguir hacia Madrid. Barradas realiza esta serie para ilustrar **Las aventuras del diablo**, una pieza literaria compuesta por Juan Bergua –firmado bajo el seudónimo de Julio Ascaño- que fue editada en Zaragoza, en la tipográfica de Pedro Carsa, en 1916. Con este motivo, el artista creó un total de dieciocho imaginativas composiciones en las que incorpora una suerte de estilemas simbolistas a la manera de Auguste Doré. Cada una de ellas se inserta en un capítulo y, por su tamaño, ocupan casi la totalidad de las páginas que ilustran, quedando espacio suficiente para incorporar las dos o tres líneas de texto, citas en la parte superior o inferior, que figuran a modo de leyendas.



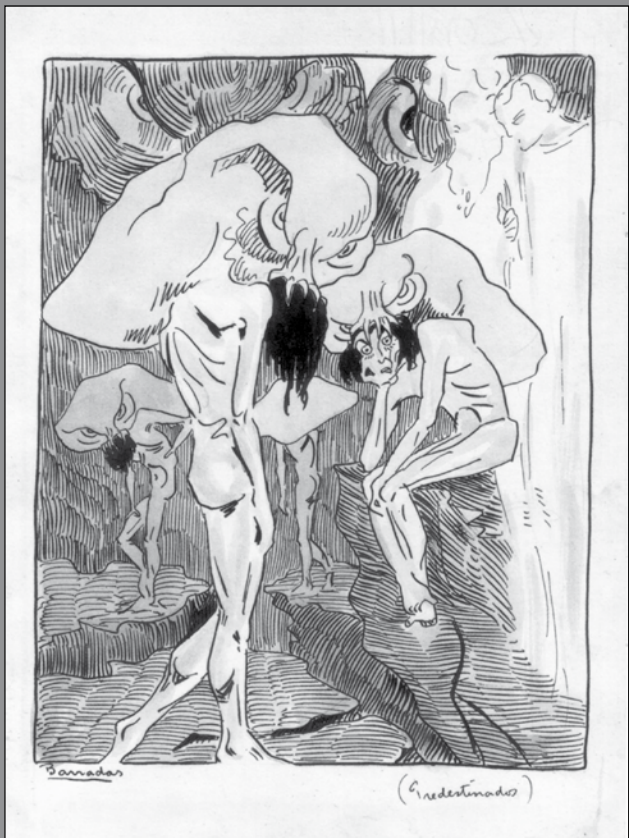
Cuerpos y almas.



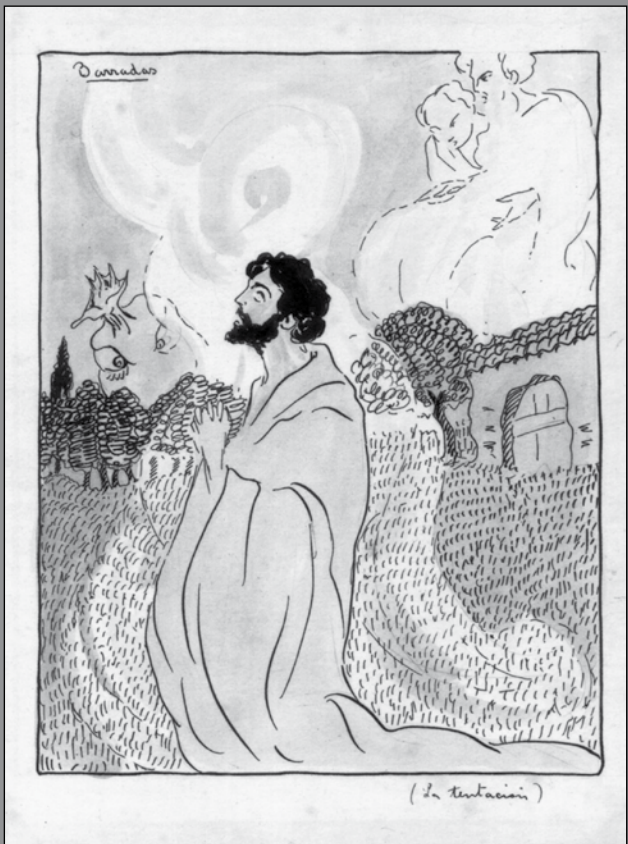
Visión del cielo.



Augurando el firmamento.



Predestinados.



La tentación.



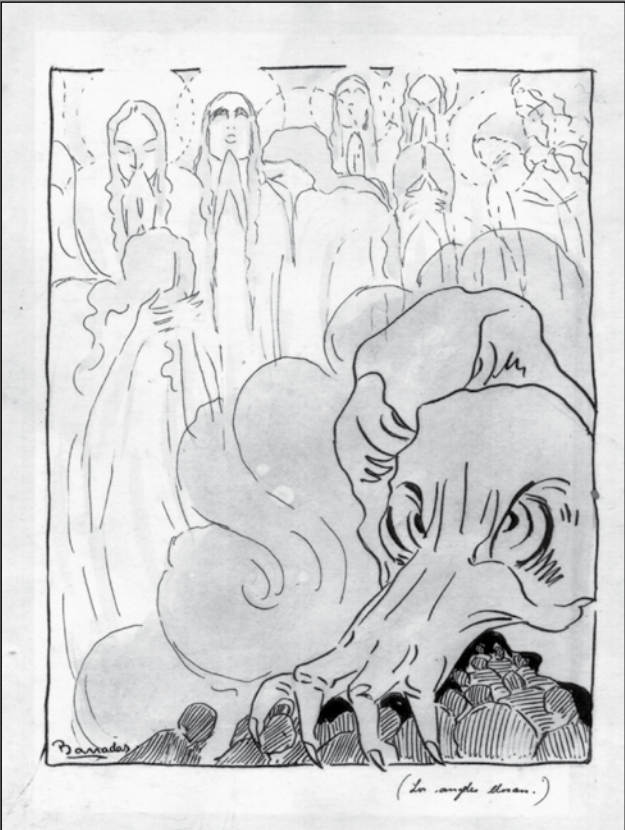
La abstracción del abismo.



Las flores envenenadas.



Cupido satánico.



Los ángeles lloran.



Corazón de genio / Vaso sagrado.



Compagnie d'ailleurs

Plástica, diseño, títeres, teatro. Siguiendo un proyecto de vida originado en la amistad de tres compañeros de ruta, se crea una exitosa compañía teatral ambulante que recorre Europa en permanencia.

|Eduardo Folle **Chavannes**

En 1969, con tan sólo 9 años, Gerardo Honty y Alejandro Meneguzzi se conocieron en la escuela N° 99 del barrio de Sayago en Montevideo. A partir de entonces fueron acumulándose años de amistad, compartiendo gustos, forjando afinidades y sobre todo ideando proyectos de futuro. En 1979, y reunidos por esa vocación en común, conocen a Ana Inés Cutinella en el Grupo teatral de la Barraca: se conformaba así la base de lo que sería una futura y exitosa compañía de teatro. Lo que empezara como una actividad entre otras, fue paulatinamente adquiriendo protagonismo hasta convertirse el eje vital de esos jóvenes. La afirmación vino con el trabajo constante donde se suceden las representaciones incluso hasta trascender fronteras. Entre los años 1979 y 1986, Gerardo y Ana Inés participan en diferentes aventuras teatrales en Montevideo, Brasil y Argentina: Teatro de la Barraca, Teatro el Galpón, Teatro Circular, Teatro de Todos, Teatro de la Ciudad, etc., pero es entre 1985 y 1986 que comienzan los primeros proyectos comu-

nes de espectáculos con títeres, pantomimas, canciones y giras por el interior apoyados por las municipalidades.

La creciente necesidad de profesionalizarse y la búsqueda de nuevos horizontes creativos lleva a Alejandro, hacia fines de 1986, a estudiar en la escuela de Jacques Lecoq¹ en París. Allí y hasta el año 1989 estudia con docentes de primer orden, muchos de ellos verdaderas leyendas: Lecoq, Arianne Mnouchkine, Philippe Genty, Philippe Gaulier, Philippe Hottier en Francia y con Donato Sartori en Italia. Se especializa asimismo en la fabricación de máscaras en cuero, madera, marionetas, teatro de objetos y representaciones sobre zancos. A partir de 1990 comienza a trabajar con diferentes compañías de teatro de calle, danza, etc. recorriendo diferentes países de Europa. Paralelamente, y luego de finalizar la escuela de teatro de El Galpón, Ana Inés se instala desde 1988 en Francia donde también estudia con Philippe Gaulier y luego con Sartori, en Italia. Desde 1992 comienza a trabajar con diferentes compañías



de teatro en Francia recorriendo, ella también, diferentes países de Europa.

En el año 1991, los tres antiguos amigos se reencuentran en Montevideo y crean un taller de zancos junto a otros compañeros. Participan en el desfile de carnaval y realizan espectáculos callejeros en Montevideo y en el interior del país.

En el año 1992 con la ayuda de la AFAA² y del proyecto "Cargo 92" que llega a Montevideo en junio de ese año, crean la primera "estructura oficial" que reúne a los tres compañeros en torno a un proyecto llamado "Teatro en todos lados". Crean a su vez, una primera pieza llamada *Mr. Toto* y con ella realizan nuevas giras.

En 1994, de nuevo en Francia, aquel espectáculo -*Mr. Toto*- se transforma en *Un homme et une femme* y da vida a la *Compagnie d'ailleurs*.³ Espectáculo sobre zancos, sin palabras, con máscaras y basado fundamentalmente en el teatro gestual, la *Compagnie* comienza su larga vida recorriendo los festivales de teatro callejero europeos.

En 1998 se crean las obras *Thea et Tobias* y *Ailleurs ce n'est pas comme ici*. En el 2000, *Souvenirs d'ailleurs*, en el 2003, *les quiconques*, *Bonne*

nuît, ça va? y en 2008 estrenan *Parle-moi d'ailleurs*. Es la historia de dos viajeros que debieron partir del sur y que, cada uno por su lado, recorren el mundo con su "casa a cuestas". El ansiado regreso después de tanto tiempo los muestra distintos, frente a una tierra ajena, asimismo cambiada. El reencuentro propicia la formación de un nuevo pueblo: el embrión de una nueva ciudad en el corazón de la primigenia. Un espectáculo sobre los éxodos, los exilios y las utopías. Una creación que busca rescatar el sentir de las migraciones que surcan el planeta, donde se tejen los lazos entre las personas y los sueños que los mueven, entre el pasado y el presente. En este caso, una obra que tiene mucho de autobiografía.

Estos espectáculos han participado en innumerables festivales de teatro, danza, música, en diversos países: Francia, en tanto que es la sede de la compañía, pero también en otros lugares de Europa donde estas obras sin idioma no necesitan traducción ni explicaciones. Así, la compañía se presenta con la misma facilidad y eficacia en Francia, su lugar de residencia, como en Grecia, Holanda, Bélgica, Suiza, Portugal, Macedonia, Luxemburgo, Alemania, e incluso Canadá. A pesar de la diversidad temática, en todos estos espectáculos se





encuentran objetos, historias o músicas que ligan a la *Compagnie D'ailleurs* con su origen en Montevideo, constituyendo a su manera una forma de preservar los vínculos con las raíces, develando -en clave simbólica y a veces oculta- vestigios de su propia historia. Estos fragmentos se encuentran por doquier: las ruedas de La Carreta en *les Alchimistes*, el banco sobre ruedas en *Ailleurs ce n'est pas comme ici...*, o las músicas en *Bonne nuit ça va?*

El trabajo del grupo se basa en la mezcla de diferentes técnicas artísticas: la mímica, la danza, los títeres, la acrobacia. Sin embargo el punto de partida en la creación de un espectáculo surge habitualmente de la obra de un artista plástico.

Es así como el universo del pintor y escultor Fernando Botero dio lugar al espectáculo *Un homme et une femme*, Alberto Giacometti está presente en la génesis de *Souvenirs d'ailleurs-les Alchimistes*, mientras que Alexander Calder y Joan Miró inspiraron *Parle-moi d'ailleurs* y *Bonne nuit, ça va?* con su móvil gigante que se desplaza por las ciudades.

A partir de esta referencia inicial, se fabrican los volúmenes, las máscaras, el vestuario y las estructuras. Luego progresivamente los personajes se dibujan en el espacio y van tomando vida y movimiento. A partir de las improvisaciones iniciales, el director mira, corrige y propone de manera que los personajes así creados actúan como las letras de un alfabeto que permiten escribir historias inscriptas en el presente y en una trama original. Este trabajo de creación puede durar dos o tres meses. Luego durante un año, el espectáculo "circula", se confronta al público y va evolucionando, para tomar su forma casi definitiva en el segundo año de vida.

La compañía eligió representar sus espectáculos al aire libre: en la calle, en los parques, las plazas, en lugares no convencionales. El objetivo es que, a partir de la propuesta artística, el espacio público se apropie del ambiente y se genere un momento especial, esca-

pando por un momento de lo cotidiano. En los entornos urbanos y vegetales utilizados como escenario, el "evento" crea una arquitectura efímera.

La *Compagnie* está formada actualmente por seis actores y dos técnicos: sus directores Ana Inés Cutinella y Alejandro Meneguzzi quienes además de actuar son los creadores de los espectáculos, Dominique Coquelin, actor francés; Jean Luc Guion Firmin, actor y bailarín francés; Lucie Rutsaert, trapecista y actriz belga; Cécile Leneveu trapecista y actriz francesa; Judit da Silva Gameiro, que se encarga de hacer los vestuarios y que es portuguesa; y Ludovic Billy, que se encarga de construir la escenografía y también es francés. Meneguzzi asume también la elaboración de las máscaras y la concepción y montaje de la escenografía.

Gerardo Honty vive en Montevideo, se recibió de sociólogo pero periódicamente pasa por París. Su opinión y consejos sobre los espectáculos son de una importancia capital para la compañía. ■

1. Jacques Lecoq (París 1921-1999) fue un actor y mimo francés. Se lo considera uno de los principales referentes en lo que se refiere al teatro físico, basado en la expresión gestual y continuador de la tradición de la *Commedia dell'arte* italiana, surgida en el s. XVI. De 1956 hasta su muerte en 1999 se dedicó a la docencia en su propio instituto: la *Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq*.

2. AFAA: *Association Française d'Action Artistique*, (Asociación francesa de acción artística), instituto gubernamental francés de promoción del arte. A partir de 2006 se transformó en *Culturesfrance*.

3. *Compagnie d'ailleurs*, puede traducirse como compañía de fuera (literalmente compañía allende) o sea que viene o pertenece a otro lado. Nombre muy acertado que permite varias interpretaciones: por ser itinerante, es siempre de otro lugar, pero además tiene su origen en un espacio no europeo: el Uruguay.

10 AÑOS DE HISTORIETA URUGUAYA



Rodolfo **Santullo**

La propia cifra tiene algo de caprichoso, ya que está históricamente comprobado que el noveno arte en nuestro país tiene tanta antigüedad como en el resto del mundo. Efectivamente, las primeras tiras, el desarrollo de personajes, el uso de viñetas y globos de diálogo, todo eso puede encontrarse en diversos medios de prensa locales, a fines del siglo XIX, a la par que ocurría en todo el globo. ¿Por qué entonces referirnos a diez años de historieta uruguaya? Porque es por primera vez en su historia, que este medio ha logrado establecerse, legitimizarse, escapar de ese cíclico recomenzar al que parecía estar condenado una y otra vez. No es necesario remitirse demasiado lejos en el tiempo para constatarlo. Intentos de generar un mercado, con producción continua, como ocurriera a fines de los años

'80 o principios de los '90, con publicaciones como *"Vagón"*, *"REM"*, *"Medio Tanque"*, *"Vieja al Agua"*, quedaban limitados a la edición de unos pocos ejemplares (el récord lo puso *"Vagón"*, con la publicación de seis números) para luego desaparecer. Pasaban un par de años y resurgía el interés en manos de otros, o los mismos artistas, para editar un número, dos y nuevamente extinguirse. Era inevitable debido a las formas de producción del momento. Se buscaba reflejar el modo de hacer internacional, esto es, acudir a editoriales, medios de prensa, conseguir publicidad, y en un mercado tan pequeño como el nuestro (condición que no es sólo inherente a la historieta, pregúntense que pasa con el mundo de la poesía o del ensayo) los resultados eran escasos o fugaces.

Llega un Ángel Negro

Lisandro Di Pasquale contaba con poco más de veinte años cuando dio con la solución, o al menos una alternativa viable, a lo que estaba ocurriendo. El año era 1998 y la producción local de historieta llevaba invisible no menos de cinco años. Di Pasquale se saltó todos los intermediarios. Optó por autogestionar su propia revista, bautizada *"El Ángel Negro"* (una historia clásica, llana y simple de superhéroes, con la variación de transcurrir en Montevideo), escribió el guión, la dibujó, entintó, editó, distribuyó, vendió, promocionó, en fin, absolutamente todo lo que conlleva a la creación de una publicación, lo hizo por sí mismo. Sin saberlo, Di Pasquale se transformaba en el exponente local de algo mucho más grande que sacudía el mundo de la historieta a nivel re-

gional. Colectivos como **"La Productora"** en Argentina o el dibujante Fabio Zimbres en Brasil, adoptaban el mismo modo de producción. Ante una total ausencia de mercado, se optaba por transformarse en algo así como "hombres orquesta", que tomaban el toro por los cuernos y llevaban adelante una publicación a fuerza de coraje, sin más expectativa que la de generar historieta y conseguir su llegada al menos a un sector del posible público. **"El Ángel Negro"**, más allá de cualquier consideración artística, significó un antes y un después para la producción nacional. Fue un llamador de atención para todos los creadores dentro del género, jóvenes o no, ya que se encargó de demostrar que se podía editar en Uruguay. No en vano, numerosos artistas locales se aglutinaron alrededor de Di Pasquale y su publicación. Dibujantes como Aroldo, Martín Ansín y el internacional Eduardo Barreto aportaron material con entusiasmo y pronto la publicación pasó a contar también con un guionista (Matías Castro, quien devendría con el tiempo en el organizador de Montevideo Cómics y a quien volveremos más adelante). No sólo esta clase de entusiasmo se disparó. Pronto, entre los años 1998 y 2000, las publicaciones alcanzaron la docena, con colectivos y artistas en solitario, que adoptaban la autoedición como forma de llegar a la gente. Surgió la revista **"Balazo"**, coordinada por el veterano dibujante Williams Gezzio, que con la friolera de nueve números estaría marcando un nuevo record nacional, además de ejercer como núcleo para numerosos artistas como Alejandro Colucci, Salvatore, Daniel Puch, Daniel González, Elvio Gandolfo y un extenso etcétera), la original **"Guacho!"**, de Marco Caltieri y Fabián Rodríguez, más un innumerable grupo de colaboradores, (y que continuó hasta el año pasado, cerrando su tanda con el ejemplar número nueve), e inclusive quien firma estas palabras fue víctima del mismo entusiasmo como para terminar autogestionando **"Montevideo Ciudad Gris"**, junto al ya mencionado Puch, Richard Ortiz y Javier Krojmal, a lo largo de unos tres números.

La diferencia importante sobre intentos anteriores se puede dividir en dos aspectos. El primero, la continuidad. Los nueve números de **"Balazo"** significaron no menos de cuatro años de presencia continua, amén de que bajo el mismo impulso de Gezzio se editaran dos revistas asociadas y bajo un mismo sello editor (**"Estado de Humor"** y **"Humonautas"**), por no hablar



de **"Guacho!"** y su entrega de publicación anual a lo largo de nueve años. El segundo aspecto, fue la renovación. Reflejándose en este mismo movimiento, nuevos grupos comenzaron a surgir, significando una segunda generación (o tanda si se quiere, reconozco que el término "generación" puede quedar grande para cualquiera de estas oleadas de artistas/publicaciones) que aparecía para acompañar o reemplazar. Es el caso de **"Dragón Cómics"**, surgidos en 2002, y su serie de publicaciones sobre superhéroes, o el grupo **"Elipsis"**, quienes editaran una variada tanda de revistas entre 2004 y 2005.

La autoedición o autogestión se transformó en el mejor modo, cuando no, el único, de hacer las cosas y esto no tuvo una relevancia únicamente comercial o editorial. La libertad total que conlleva el editarse a uno mismo, permite también que se publique, todo lo que uno quiera. Por tanto, no hay censura, coto o límite artístico más allá de la propia capacidad e imaginación de sus autores.

Algunos aportes privados

Pero no sólo de autoedición ha vivido la

historieta en este último decenio. Hay por lo menos media docena de aportes desde prensa e instituciones privadas que han generado su parte y han sido responsables, en gran medida, de cimentar la continuidad que da título a esta nota. El más notable ejemplo de todos ellos es el diario **"La República"**, bastión de la producción nacional en materia de historietas con su página de tiras diarias. Desde ese lugar, un nutrido grupo de artistas uruguayos (con el mayor destaque para Enrique Ardito, quien por más de quince años llevó adelante varias tiras, siendo **"Viviana y Yamandú"** la más reconocida, constituyéndose en sí mismo un récord a nivel sudamericano de publicación continua, pero también es el único lugar donde podemos disfrutar del arte de Tabaré con su tira **"Diógenes y el linyera"**) compone las historietas hasta nuestros días y han pasado muchísimas firmas por ese sitio. Eso no es todo, en 2003, gestionada por el ya mencionado Ardito junto a Eduardo Cortazzo, llegaría la separata **"Quimera"**, que a lo largo de siete números se convertiría en la primer publicación íntegra de historietas, con una presencia semi regular y un alcance inédito para el género (llegó a superar los quince



mil ejemplares con tirada nacional). Por sus páginas, pasaron casi todos los artistas que se encontraban en activo en ese momento (Richard Ortiz, Ignacio Calero, Leandro Moura, Williams Gezzio, Nicolás Rodríguez Juele, Gabriel Ciccariello, quien firma, entre otros) y se produjo historieta como pocas veces había ocurrido antes: con el objetivo de la publicación inmediata y paga, algo no muy común.

Yendo un poco atrás en el tiempo, sobre el 2000, la revista *"Posdata"* realizó un concurso de historietas y en sus páginas incurrió Martín Ansín, quien, junto a la escritora Ana Solari, llevaron a cabo una novela gráfica serializada y también en las páginas de la misma revista se albergaron varias tiras producidas por autores nacionales. En ese mismo año, la Fundación Lolita Rubial promocionó y auspició la edición del álbum *"Historietas. uy"* donde cinco artistas de historieta nacional (Eduardo Barreto, Daniel González, Tunda Prada, Fermín Hontou -"Ombú"- y Renzo Vayra) adaptaban cuentos de otros tantos autores uruguayos ("Puntero Izquierdo" de Mario Benedetti, "El combate de la tapera" de

Eduardo Acevedo Díaz, "Los ahogados" de Enrique Estrázulas, "El cerdito" de Juan Carlos Onetti y "El infierno artificial" de Horacio Quiroga, respectivamente). El álbum se encuentra entre lo mejor editado en este país, no sólo por su calidad editorial, sino por el tremendo talento de todos los involucrados. Se lo considera pertinentemente como el primer álbum de historietas uruguayo e incluso hoy, a casi diez años de su edición, es difícil encontrarle un rival en comparación.

Legitimación estatal

Hay que reconocer que en gran medida el apoyo estatal hacia la historieta es responsable de su continuidad. Los Fondos Concursables para la Cultura le dedican una categoría específica, Relato Gráfico, y en sus ya cuatro ediciones han premiado más de treinta obras, incluyendo una variada muestra de tiras diarias, revistas y novelas gráficas. Con el respaldo de un presupuesto que abarca todos los gastos, han sido además incentivo para que veteranos del mundo de la historieta regresen a las lides. El mejor ejemplo de esto lo tenemos en las realiza-

ciones de Tunda y Ombú, quienes apoyados por este incentivo, han rescatado sus antiguas publicaciones de *"Guambia"*, *"El Flaco Jesú"* y *"El manicero"* respectivamente, en preciosas ediciones, amén de generar una continuidad con su revista *"Almazén"*, nutrida con trabajos de los estudiantes de su taller de dibujo y caricatura. Con similar respaldo, Nicolás Rodríguez Juele publicó su díptico *"Muxica"*, que sigue las aventuras de un charrúa en el 1800, siendo el precursor de un entusiasta interés en la historieta histórica, que alcanza a varios ganadores más de estos mismos fondos como ser el caso de *"Los últimos días del Graf Spee"* (de Santullo y Bergara, ambientado en el Montevideo de fines del '30), *"Cisplatino"* (de Zignone y Tapié, originada como una autoedición, hoy en día, esta historieta con fuertes referencias al artiguismo, cuenta con apoyo estatal), *"Acto de Guerra"* (Santullo y Bergara una vez más, historia reciente, la dictadura para ser precisos) y en esta última tanda *"La Isla Elefante"* de Alejandro Rodríguez Juele, hermano de Nicolás, sobre la conquista de la Antártida.



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



Los Fondos Concursables pueden ubicar a sus ganadores en dos categorías bastante claras: una primera tanda (Tunda, Ombú, Rodríguez Juele, Guacho!, Vagón, Renzo Vayra, etc.) conformada por artistas que llevan un buen tiempo dedicados al noveno arte, para quienes la publicación lejos de representar una primera edición, significa una recompensa al esfuerzo y perseverancia de varios años embarcados en esta empresa. Por otro lado, y más recientemente, una camada de artistas más jóvenes, o con menos presencia editorial, para algunos de los cuales el Fondo constituye un apoyo fundamental en una temprana instancia (Alejandro Rodríguez Juele, Dragón Cómics, Federico Murro, entre otros).

En todo caso, este apoyo estatal se ha transformado en pieza clave para mantener vivo el movimiento, ya que aporta una decena larga de publicaciones anuales y potencia, además, a aquellos otros autores que deciden correr con el riesgo de editar. No es lo mismo ser un único árbol en el desierto, que parte de un bosque.

Por otro lado, conmemorando el año Onetti en 2009, el Ministerio de Cultura realizó un concurso abierto con motivo de la obra del escritor, teniendo como objetivo adaptar sus cuentos y novelas. El mismo libro resultante, con los trabajos ganadores, constituye un precioso álbum de historietas (hermanado en cierta forma con "Historietas.uy"). Una pena que por pago de derechos de autor (los herederos de Onetti no cedieron las obras para ser editadas gratuitamente) la tirada se viera reducida y no fuera un lanzamiento masivo, como se pretendió en un primer momento.

Montevideo Cómics y Continuará

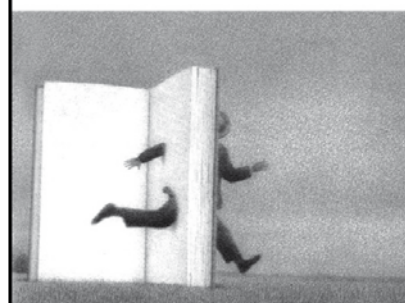
Ese mismo bosque que mencionábamos antes no se constituye solamente por las publicaciones, sino que también las distintas actividades que se nuclean alrededor sirven para potenciarlo mientras se potencian a sí mismas. En el caso que aquí nos ocupa, estamos hablando de las dos **convenciones de Historietas, Fantasía y Juegos de Rol** que llevan ya varios años celebrándose (en el caso de "Montevideo Cómics", nueve y "Continuará" ya pasó por su quinta edición) y cuyo eje temático toca de lleno el noveno arte. Justo es reconocer, que no es el mayor interés del público masivo que acude a ninguna de ellas pero sí así el de sus organizadores (Marcelo Sánchez y Matías Castro en el primer caso, Roy y Bea- que no son otros que Dragón Cómics- en el segundo) y se potencian continuamente las actividades relacionadas con el arte en cuestión.

Montevideo Cómics ha evolucionado desde un encuentro modesto a una convención que supera los tres mil asistentes cada año, con invitados internacionales de primera línea (sin ir más lejos en su última edición convocó artistas de la talla de Ariel Olivetti, el estadounidense Peter David u Horacio Altuna y la lista de presencias a lo largo de los años incluye nombres como Eduardo Risso, Carlos Trillo, Ángel de la Calle, Horacio Lalia y un interminable etcétera) quienes llegan dispuestos a brindar mediante charlas y talleres toda su experiencia, la cual se ve volcada directamente sobre los creado-

res locales. La organización se preocupa por integrar además a los artistas nacionales en todos los lugares dispuestos a abrir su puertas y así han coordinado varias muestras en el Centro Cultural de España, stands en distintas ferias del libro, tanto en Montevideo como en el interior, e incluso han liderado representaciones a nivel internacional. Así mismo, **Montevideo Cómics** alberga el concurso de historietas más longevo del país, una puerta a nuevos dibujantes y guionistas, y una posibilidad de editar sin poner en riesgo capitales propios.

Por su parte, **Continuará** encara las cosas de una forma mucho más lúdica. Es una convención que nuclea historietas, si, pero como parte de una serie de pasiones que lleva a sus visitantes a integrarse. Estas pasiones incluyen más el Manga, el Anime, los Juegos de Rol o cartas Magic que la propia historieta. Sin embargo, el cómic es preocupación constante de sus organizadores y no en vano le han brindado siempre un espacio en el conjunto global.

LIBROS DE ARTE



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

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

librosclau@adinet.com.uy
099 486 156

Presentando "La Pupila",
10 % de descuento



Autoedición Siglo XXI

Las formas cambian con los años (bueno sería que no...) y el mundo de la historieta uruguaya cumple su decena de años con unas formas de editar ligeramente distintas a las que comenzó. El modelo, ahora, ya no es el de la publicación independiente autogestionada, sino que se ha abrazado el formato de pequeña editorial o colección, donde un grupo de artistas busca nuclearse en forma estable, a la vez que intentan incorporar, permanentemente, el trabajo de terceros, cruzar obra, e incluso simplemente dedicarse a ser meros editores (ni que fuera poca cosa).

En este rubro encontramos a Fabián Rodríguez, hoy día alejado del proyecto **"Guacho!"** quien ha editado la colección **"Guía Ilustrada de Montevideo"**, para la cual convocó a cincuenta artistas (diseñadores gráficos, plásticos y, obviamente, dibujantes de historieta) para ilustrar sus cuatro tomos: **"La rambla"**, **"Tristán Narvaja"**, **"El mercado del puerto"** y **"El Parque Rodó"**. Por su parte, la revista **"Cisplatino"** de los antes nombrados Zignone y Tapié, adoptó desde su primer número (y van cinco) la política de incorporar dibujantes y guionistas de fuera, para componer la separata **"Visiones"** que acompaña la revista principal. Como si fuera poco **"Apocalipta"**, ya ha anunciado tres títulos, todos con distinto staff creativo, lo que refuerza su carácter de editorial. Por ese lado, la revista **"Sidekick"**, coordinada por el veterano Ignacio Calero, adopta el mismo formato integracionista, centrándose además en un conjunto de jóvenes realizadores abocados a una publicación de género. En **"Sidekick"** encontramos historietas de horror, humor, aventura, policial, en el mismo formato magacín de publicaciones como la legendaria revista **"Skorpio"**, pero pasada bajo un tamiz de óptica moderno, y espectacular presentación a todo color. Si de colecciones de revistas hablamos, no podemos dejar de mencionar a Nicolás Peruzzo y su serie **"Relatos de Ciudad de Fructoxia"**, una ucronía donde Uruguay ha recuperado territorios sobre Brasil y conviven malhechores y superhéroes. Peruzzo es además de los autores más integradores (e integrados) a este medio, y ha colaborado tanto con **"Cisplatino"** como con **"Sidekick"**, amén de coeditar con Dragón Cómics **"Freedom Knights en Ciudad Fructoxia"** un insólito cruce entre ambas historias. Por su parte, la **Editorial Belerofonte** ha superado ya sus cinco años de vida y la docena de títulos editados. Su carácter editorial es claro y además de editar a sus propios integrantes (Matías Bergara y quien firm a) por sus páginas han pasado autores nacionales, argentinos y chilenos. Un carácter similar reviste el caso de **"Evolución Cómics"**, revista-editorial coordinada por Esteban Caballero que editó seis números entre el 2006 y 2008, siendo los primeros tres gratuitos. 

Guía incompleta de publicaciones nacionales recientes
Nos centramos aquí más que nada en aquellas que todavía son accesibles y que pueden ser encontradas con un poco de paciencia y buena voluntad.

Revista **Guacho!** (1999-2010, nueve números)- Autores: Marco Caltieri, Fabián Rodríguez, Gabriel Frugone, Esteban Podetti, Gervasio Della Rata, Tito Lagos, Gonzalo Eyherabide, Rafael Juarez, entre otros.

Revista **Balazo** (1999-2004, nueve números)- Autores: Williams Gezzio, Daniel Puch, Salvatore, Alejandro Colucci, Carlos María Federici, Elvio Gandolfo, Daniel González, entre otros.

Historietas.uy (2000)- Autores: Eduardo Barreto, Daniel González, Tunda Prada, Fermín Hontou, Renzo Vayra y Carlos Di Lorenzo, sobre textos de Mario Benedetti, Eduardo Acevedo Díaz, Enrique Estrázulas, Juan Carlos Onetti, Horacio Quiroga.

Revista **Quimera** (2003, siete números)- Autores: Enrique Ardito, Eduardo Cortazzo, Renzo Vayra, Richard Ortiz, Gabriel Ciccariello, Ignacio Calero, Nicolás Rodríguez Juele, Williams Gezzio, Rodolfo Santullo, entre otros.

Las aventuras de Juan el Zorro (2005)- Autor: Renzo Vayra sobre textos de Serafín J. García.

Las aventuras de Juan el Zorro: La venganza del Tigre (2006)- Autor: Renzo Vayra sobre textos de Serafín J. García.

Histeria Patria. Desde 1981 hasta el presente: El Manicero (2007)- Autores: Fermín Hontou y Carlos Di Lorenzo

Vagón (2007, hasta la fecha tres volúmenes) Autores: Roberto Poy, Renzo Vayra, Daniel Pereyra.

Muxica (2007-2008- dos volúmenes)- Autor: Nicolás Rodríguez Juele.

Cisplatino (2008-hasta el momento, cinco números)- Autores: Pablo Zignone y Diego Tapié.

Los últimos días del Graf Spee (2008)- Autores: Rodolfo Santullo y Matías Bergara.

Encuentro en Saked (2008)- Autor: Renzo Vayra

Relatos de Ciudad de Fructoxia (2008- hasta el momento cuatro números incluyendo el cruce con Dragón Cómics y sus Freedom Knights): Autor: Nicolás Peruzzo.

El altillo de la memoria (2009)- Autor: Renzo Vayra

El flaco Jesús (tres tomos, el último data de 2009)- Autor: Tunda Prada

Historietas J.C. Onetti (2009)- Autores: Alejandro Rodríguez Juele, Aldo Pérez, Daniel Morales, Fabio Pérez, Renzo Vayra, Rodolfo Santullo y Matías Bergara sobre textos de Juan Carlos Onetti.

Las aventuras de Juan el Zorro (2010)- Autor: Verónica Leite sobre textos de Paco Espinola.

Acto de guerra (2010)- Autores: Rodolfo Santullo y Matías Bergara.

Sidekick (2010- hasta el momento, dos números)- Autores: Ignacio Calero, Fernando Ramos, Guillermo García Cruz, Matías Olivera Arbón, Fernando Souzammotta, Yamandú Orce, Joel Correa, Nicolás Peruzzo, Alejandro Rodríguez Juele, Agustín Cafferata, entre otros.

Tres cuentos de la selva (2010): Autor: Renzo Vayra sobre textos de Horacio Quiroga.



LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 2402 9017



Ana Salvat

Olga Armand Ugon

La Marquería

Diana Saravia
GALERIA DE ARTE - CUADERIA - MARQUERIA

www.lamarqueria.com - arte@lamarqueria.com
Carlos Quijano (Ex Yi) 1288 bis. - Tel. 29018401
Montevideo - Uruguay

Maria Cristina Nieto

Olga Piria



La Pupa

LA PUPILA, única revista uruguaya especializada en artes visuales, informa que se encuentra en Internet. Allí se podrán descargar todos los números editados hasta el momento así como mantener una comunicación más fluida con sus lectores.

www.revistalapupila.com




**el monitor
plástico**
de Pincho Casanova

**los sábados
a las cinco por
el canal 5**

TNU

Sepa lo que piensan y hacen
nuestros artistas

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

25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de
"Ricardo Torres y Pablo Thalgo Rocca"

**volúmenes
1, 2 y 3**
9 DVD

colección
en venta en museos y librerías

Fundación Itaú

PETRONA VIERA / Río Santa Lucía

Esta pintura integra
el acervo pictórico del Banco República

**Un artista se reconoce por su trazo.
Un país, por su banco.**



**BANCO
REPUBLICA**



El Banco País