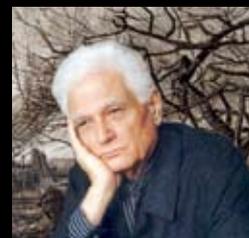




**Rodolfo Uricchio y el arte Madi /**  
Entrevista a Leonilda González / Arte, el sentido de la  
existencia / Cabrerita / El arte de las portadas de discos  
de rock / La Escuela de Diseño de Ulm / La falsificación  
de obra artística en Uruguay / Bienal de san Pablo /  
Jacques Derrida / Grafías



- 3 La huella sólida: entrevista a Leonilda González
- 8 Rodolfo - Ian - Troncone - Uricchio, y el arte Madi
- 12 Juan Mastromatteo: arte, el sentido de la existencia
- 13 La bienal de San Pablo y la piedra de Miguel Angel
- 14 Diseño gráfico: el arte de las portadas de discos de rock (1a. parte: el rock anglosajón)
- 21 El tiempo en la pintura de Javiel Raúl Cabrera (Cabrerita)
- 24 La Escuela de Diseño de Ulm: uruguayos atentos a la vanguardia
- 26 El ojo blindado (la pupila en debate): La falsificación de obra artística en Uruguay (1a. parte)
- 27 Filosofía: entre vistas con Jacques Derrida
- 30 Grafías



Uruguay / Año 1 / N° 4 / Octubre 2008 / Ejemplar de distribución gratuita

**Staff /** Colaboran en este número

**Carina Infanzozzi**

(Montevideo, 1975). Licenciada en Filosofía (UDELAR), con formación en Arquitectura y Bellas Artes. Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción "Lenguaje, cultura y sociedad". Ha obtenido premios literarios en narrativa, y ha publicado artículos de filosofía en diversos medios. Trabaja junto a arquitectos y artistas en asesoramiento teórico. Docente de Comunicación en el Centro de Diseño Industrial.

**Diego Johnson**

(Rio de Janeiro, 1979) Artista visual. Estudió en Filadelfia y Parma, obteniendo su licenciatura en ciencia política de *Swarthmore College*. Poliglota, fue traductor de la revista académica de política económica *NACLA* en Nueva York y profesor en el *American School of Bilbao*. Ha trabajado como muralista en Filadelfia para el *Mural Arts Program* y en Uruguay en el grupo *Dados*.

**Olga Larnaudie**

(Montevideo, 1941). Crítica de arte, investigadora en Historia del Arte Nacional. Arquitecta egresada de la UDELAR. Curadora de muestras de artistas nacionales en Uruguay y en el exterior. Es miembro de la Sección Uruguaya de AICA. Entre numerosas actividades, integró la Unidad Ejecutora para la Protección del Patrimonio Histórico, Edilicio y Ambiental de Montevideo.

**Gerardo Mantero**

(Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Editó "Guía de Información de la Ciudad de Montevideo" y "Mapa

cultural de Montevideo" junto a Mingo Ferreira. Participó como ilustrador y periodista en varias publicaciones nacionales. En la actualidad es co-director y editor de la revista "Socio Espectacular".

**Juan Mastromatteo**

(Ischitella, Italia, 1950). Docente en el IPA. Artista visual radicado a partir de 1955 en Uruguay. Sus obras se encuentran en colecciones particulares de varios países del mundo. Autor de **La creación y los creadores: contribución al análisis del pensamiento creador**.

**Fernando Nicrosi**

(Montevideo, 1962) Artista visual autodidacta, diseñador gráfico y estudiante de Derecho. En 1981 es seleccionado para una muestra individual en Cinemateca Uruguaya. En 1982 expone junto a Oscar Larroca, Freddy Scarón, Dora Márquez y Santiago Tavella en Caravelle Viajes. En 1989 expone individualmente en Galería del Notariado.

**Verónica Panella Osquís**

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

**Rafael Pereira.**

(Montevideo, 1959). Doctor en Medicina. Escritor, ensayista y

músico autodidacta. Investigador de música jazz, rock y popular iberoamericana.

**Arthur Perschak**

(Montevideo, 1964). Licenciado en Sociología por la Universidad de la República (UDELAR) y coleccionista de arte uruguayo.

**Diego Recoba**

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

**Pablo Thiago Rocca**

(Montevideo, 1965). Licenciado Ciencias de la Comunicación (1992), Profesor Asistente de la Unidad Académica CSIC, miembro de la directiva de AUCA (Asociación Uruguaya de Críticos de Arte). Jurado en certámenes de artes visuales y curador de varios artistas plásticos nacionales. Premio nacional de literatura en ensayo de arte (MEC, 2004). Escribe para **Dossier** y **Brecha**.

**Daniela Tomeo**

(Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de artes plásticas por la IMM. Tutora de Profesorado Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: "Manual de Historia del Diseño Gráfico 1 (Universidad ORT)"; "Enciclopedia Uruguaya", coautora en capítulos de arte y arquitectura. Colaboradora de la revista **Arte y Diseño** en temas de arquitectura y diseño, 1999-2000.

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy;

**Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.

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

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

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







"Toda la oferta cultural de la región"

Exposiciones, eventos, ferias de arte, espectáculos, teatros, operas y mucho más. Pasajes aereos, ferrys y trasaldos.

Av. 8 de Octubre 2252 - Teléfono: 402 9935\*- info@e-transhotel.com - www.e-transhotel.com

# La huella sólida

Nacida hace 85 años en una zona rural del departamento de Colonia, Leonilda González es una artista que siempre intentó llevar su producción artística a las masas “como condición histórica para poner en práctica la teoría”, como sostiene Gabriel Peluffo. Fundadora del Club de Grabado de Montevideo, esta militante de la cultura debe ser reconocida por su porfiada coherencia: sigue en pie con su trabajo, con su taller, con una novel asociación que lleva su nombre y con su destemplada mirada sobre el mundo y el arte.



©Trigve Rasmussen

Oscar Larroca, Gerardo Mantero |

**En tu libro autobiográfico te mostrás como una mujer de gran memoria. ¿Eso revela que viviste la vida a fondo?**

La memoria... Parece que a un viejo no se le borran fácilmente las vivencias de la infancia, los acontecimientos más importantes. Cuando tenés bastantes años, los recordás mucho más todavía. Por ejemplo, ahora dejé pasar veinte años para escribir, desde la última vez que edité un libro con mis memorias (*Nota: se refiere a su libro Esta soy yo, ed. de autor, 1994*).

**¿Estos nuevos recuerdos, los vas a editar en algún momento?**

No sé. En aquél entonces, ese libro fue una quijotada mía. Gladys Afamado le dibujó la carátula, lo mandé a imprimir yo misma, hice doscientos ejemplares...

**Estudiaste con el turco Seade y con Miguel Ángel Pareja....**

Con Felipe Seade fue muy curioso. Tenía veinte y pocos años, y para nosotros era un viejo cuando fui alumna suya en el liceo. Yo recuerdo que hice un retrato de una compañera en papel garbanzo, y Seade,

sorprendido, salió corriendo a mostrar el dibujo a sus colegas. Paralelamente a sus clases como profesor de dibujo en secundaria, estaba dando clases de grabado. Yo había visto que tenía condiciones para el dibujo, pero me dejó afuera. No sé si aprendí algo con él, aunque lo respeté siempre. Con Pareja sí aprendí mucho, en Bellas Artes. Estuve tres años con él: los dos años reglamentarios y después otro más...

**¿En que año entraste a Bellas artes?**

En 1943.

**Tu dices en el libro que era muy precaria la Escuela.**

Era una casa grande, en la Avenida Garibaldi, con dos o tres salones, nada más.

**¿Pareja se incorpora en qué año?**

Pareja viene dos años después que yo, luego de ganar el concurso correspondiente. Antes que él estaba Ricardo Aguerre como profesor de dibujo, muy buen docente y muy buen dibujante, aunque discrepábamos con sus ejercicios de los yesitos. Después estaba Juan Martín en escultura,

Domingo Bazurro... Pareja asombró a todo el mundo con un dibujo grande de un desnudo, estupendo. En ese momento la Escuela se estaba mudando para su actual residencia, en la calle Martí...

**¿La Escuela de Bellas Artes se encontraba desvinculada de la prédica de Torres García?**

Yo, de Torres García no me acuerdo que se hablara nada. No se mencionaba mucho su taller. Prácticamente no era motivo de discusión. Es que en ese momento no existía (en nuestro medio) la teoría del arte. Había un profesor, Rodríguez Pintos, que daba clases de Historia del Arte y nunca salió de Grecia... (risas)

**Sos parte de una generación que buscaba en Europa sumarse a los nuevos lenguajes. Estudiaste, por ejemplo, con Fernand Léger.**

En el '49 me fui a Europa en "Misión de Estudios" como egresada de Bellas Artes. Pero, de Léger, ¿qué puedo decir? Que me sirvió para el currículum, nada más. El taller de Léger era curiosísimo, lo regentaba una



**Autorretrato.** Dibujo de Nelson Avdalov, realizado directamente sobre la chapa de offset. Esta obra obtuvo mención del jurado (categoría dibujo) en el "III Concurso Nacional de Artes Gráficas", organizado por el CGM (1976).

mujer y le pagaba por venir una vez por semana a corregir los trabajos. En ese momento, los veteranos de guerra eran enviados a París y eran becados para asistir a estos talleres. Entonces, aparecían todos los veteranos más todos los alumnos con sus cuadritos y pasaba Léger, muy fugazmente, a corregirlos. Entonces, ¿de ahí que podés sacar? El que era más maestro y tenía menos alumnos era André Lothe. Su taller era mucho más serio, y mucha gente de acá salió de ahí. Pero en el taller de Lothe también estuve de paso. Yo tenía mucha dificultad con el idioma y no aproveché realmente...

**Por esa época, los artistas plásticos se insertaban en muchas actividades sociales y culturales, entre ellas el carnaval.**

Muchos pintores trabajaron para tablados de carnaval. Con "Rulo" (Dardo Delgado) trabajamos en un tablado en la calle Sierra (hoy

Fernández Crespo). Eso fue en el '51. Ahí la idea fue de Octavio Podestá, no de hacer la escenografía en papel maché, sino de madera revestida con tela. ¡Nos divertimos! También trabajamos en la decoración de un club con Justino Serralta y Carlos Montañés, un pintor de Bellas Artes. Muy alocado... ¿Y qué se le ocurrió a Montañés? Como había un sótano, quiso simular un espacio bajo el mar, para lo cual lo escenificó con piernas y culos de maniqués, como de mujeres que estaban nadando en ese espacio. Las paredes estaban decoradas con dibujitos de plantas acuáticas y otras cosas. Ganamos premios por estas intervenciones artísticas en el carnaval.

**¿Cómo estaba constituido el grupo EL TALLER?**

De Europa volvimos en el '50, "Cholo" (Nicolás Loureiro) y yo. Para ese año ya había vuelto Beatriz Tosar. Luego regresó el resto: Serralta, Susana Turiansky, Aída Rodríguez... El Taller se formó en un local donde funcionaba el grupo "Paul Cezanne" integrado por Fernando Vieytes y, aún antes Blanes Viale, en Río Branco y 18, arriba de una azotea. Una construcción estupenda con ventanales altos hacia 18 de julio. Nosotros la alquilamos como taller de pintura. El "Cholo" iba a seguir haciendo afiches (estudió con Paul Colin y Raymond Savignac) y allí empezamos a vincularnos con la gente del Galpón que ya había comenzado a construir su sala en la calle Mercedes. Funcionamos cada uno en sus cosas hasta que "Cholo" entró a la imprenta As. Yo me dediqué exclusivamente al grabado y ahí nace, paralelamente, del Club de Grabado, en el '53.

**En tu libro *Esta soy yo*, decís: "Cada vez que intentaba incursionar en las corrientes de actualidad, cubismo, surrealismo, informalismo, etc., fracasaba y por tanto sufría. Entonces, agarrando el toro por los cuernos y a fuer de parecer extemporánea decidí seguir oliendo a campo y me puse a pintar como mis entrañas me lo exigían".**

No pude insertarme en las corrientes en boga en ese momento. Me sentía avergonzada. Pensaba que era una burra... Pero ahora, con los años, puedo decir que no era ni soy nada burra. Otros artistas sí se insertaban en la moda. Tuvimos grandes discusiones con (Luis) Arbono y otros. Ahí ya había empezado la exposición del "Grupo de los ocho"(1) en el Subte, y ya habían comenzado las grandes peloterías: que la pintura figurativa "no servía para un carajo...", y qué se yo... Igual que antes, igual que ahora.

**¿Te sentías en el medio de la contienda entre "abstractos" y "figurativos"?**

En el medio no, porque no había mucha gente que defendiera lo mío. Por supuesto, yo no estaba para el naturalismo, los paisajecitos, los bodegones... Pero sí hacía figuración y no podía escaparme del tema. Y lo sigo viendo ahora, y cada vez más convencida (y no me bajo del caballo) de que las artes plásticas son un objeto de consumo como cualquier otra cosa bien hecha...

**Eso está señalado en el manifiesto del Club de Grabado donde se desea que "el arte se transforme en un producto de consumo para las clases populares". Ahora, no es un mero producto para quienes lo producen. Es decir, vos no sentís que estas produciendo un objeto de consumo. ¿O sí?**

No. Yo estoy produciendo para vos, y para él, y para otros.

**Pero a partir de lo que decís en el libro: de cómo tus entrañas te lo exigían.**

Claro, claro, sí. Si se me da por dibujar una silla con las patas arriba también, pero siempre proyectándome en el otro, en el espectador. La "apropiación del objeto" no se perdió en la literatura, en el teatro, en las demás disciplinas artísticas. Sólo se perdió en la plástica a partir de la revolución industrial. Ahí el artista plástico deja de ser un asalariado, luego del histórico sostén de la curia, la monarquía y la alta burguesía, y se convierte en un mero artista por encargo para decorar la casa. La pintura verdadera desaparece del muro, de las iglesias, del palacio, de la arquitectura pública...

**El arte también desapareció del Carnaval (como decías hoy), de los muros del Estadio (Nóvoa), bares, y centros educativos (Alpuy). Pareciera que hoy, el artista, solo sueña con "exportarse".**

Ahí tenés. ¿Ves?

**Pero volviendo a la economía de mercado: la realidad económica cambió mucho. Vos estás hablando de la supervivencia del artista en una sociedad distinta a la de ahora...**

Parate un poquito que allí voy... Cuando aparece el grabado no hay casi artista en la historia del arte que no haya incursionado en esta técnica. ¿Por qué hacían grabado? Rembrandt vivía del grabado popular, pues ya en esa época la burguesía no pagaba por la pintura, que pasó a ser una mercadería de lujo.

**A ver...La masificación es, en algún sentido, enemiga de la calidad.**

Bueno, aquella copa de Baccarat muta en la copa de vidrio que puede comprar cualquiera. Sí, se pierde la calidad. Eso significa que la burguesía fue reduciendo sus aspiraciones al ver reducido su poder adquisitivo. Y hoy esta pasando hambre, casi. ¿Qué sucede con el pintor? Ya no tiene de qué vivir, aunque me falta investigar esa distancia histórica que separa a Rembrandt de los impresionistas. Luego, emerge el intermediario y es el que empieza a joder la cosa. Entre el *marchand* y no sé qué puta



"...el que planta papas tiene derecho a tener una producción mía como yo puedo tener la de él."

madre pasó... Y eso, como te decía hoy, no pasa con la literatura. Vos podés comprar un libro, y más allá de que el escritor esté sujeto a las presiones de las editoriales, el poder adquisitivo de la gente permite acercarse al objeto libro, pero no al objeto pintura.

**Parfraseando a Benjamin, con el grabado hallaste la manera de "masificar" el objeto pintura.**

Sí.

**A mediados de la década de 1950 existía un sector de la población con suficiente instrucción como para interesarse por las manifestaciones artísticas. El público se asociaba a cineclubes, Club del Libro, Aquí Poesía, etc.**

Un sector de la población, una clase media culta con poder adquisitivo.

**¿Creés que desapareció esa clase media culta?**

Totalmente.

**En 1953, en el Congreso de la Cultura realizado en Santiago de Chile, conociste a Diego Rivera y estuviste a un milímetro de darle un nuevo dolor de cabeza a Frida Kahlo...**

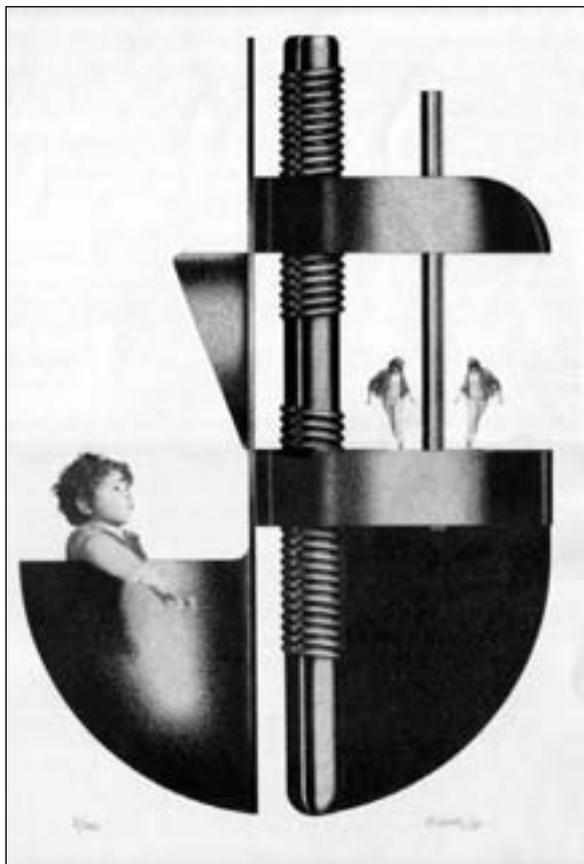
Me obsequió un dibujo suyo con firma y dedicatoria, pero ¡las miraba a todas! Era un mujeriego impresionante y yo era una mujer nada despreciable en esa época. El gordo me sacó a bailar pero yo quise zafar y le pedí a otro que me invitara -que además me gustaba más que Diego- aunque esta nueva pareja de baile resultó ser homosexual.

**¿Cómo llegaste al grabado?**

Como digo en el libro: el que planta papas tiene derecho a tener una producción mía como yo puedo tener la de él. Y entonces ahí recogí la idea del Club de Grabado brasileño (porque yo no inventé nada) y me dije: "esto es lo que yo quiero". La técnica la aprendí a los porrazos, pues no había grabadores. El único grabador que supimos que manejaba la técnica era (Fernando) Cabezudo, que estaba en Mercedes. Yo arranqué con linóleo.

**¿Puede considerarse la amplitud de los tirajes como una desvalorización cultural del grabado (esto se sostiene por muchos artistas)?**

¡Qué esperanza! ¿Sabés quién no numeró nunca? Carlos González. No lo hizo porque supongo que tenía idea cabal de lo que debe ser el grabado. ¿Qué pasa con los grabados de Guadalupe Posada? ¿Los grabados populares del norte brasileño o los



**Barco y caja de música.**  
Dibujo de Horacio Gómez  
premiado en el concurso Nacional  
de Artes Gráficas organizado por  
el CGM (1979).

grabados del Paraguay? Prevalece la función social por encima de la firma del autor. Lamentablemente, desaparecieron planchas y tacos de muchos autores, en museos, en talleres. Tacos de Fosatti, tacos míos que desaparecieron de la sede del Club...

**El Club de Grabado estaba imbuído de las utopías colectivas que en ese momento predominaban.**

Sí, es cierto, pero mirá que no prevalecía



Carátula de "Esta soy yo". Leonilda González,  
con presentación de Jorge Arbeleche. P. Gráfica Ltda,  
Montevideo, 1994. 142 pp.

la parte política, lo político partidario. Yo estaba afiliada al Partido en esa época y les tenía terror a los comunistas que entraban al Club de Grabado. ¡Terror porque me sectorizaran el club!

**¿Qué nuevos objetivos fueron surgiendo durante el desarrollo del CGM? Llegaron a tener 4000 socios...**

Nosotros mismos comenzamos a formar a los grabadores. Apareció Luis Mazzei, Glauco Capozzoli, Luis Solari, Antonio Frasconi. Todos los meses teníamos que hacer un grabado. En los años que yo estuve en el club, hasta que me fui al exilio, nunca faltó el grabado mensual. La Feria del libro nos permitió adquirir la casa y fue un beneficio, tanto para Nancy Baceo como para nosotros. El almanaque se convirtió en un éxito, la gente lo esperaba con gran avidez.

**Te fuiste del país en 1975. ¿En el exilio seguiste trabajando en el grabado?**

Sí. En Lima hice cuatro, nada más, y en México di clases en Servicios Culturales de Bellas Artes. Era un organismo que se ocupaba de las casas de cultura del interior, donde yo impartía clases cada quince días. Ahí produje toda la serie de los "divertimentos".

**¿Cómo empieza a dismantelarse el CGM y qué referencias tenés respecto a sus últimos agónicos años?**

Regreso del exilio en 1986, aunque man-

tuve correspondencia epistolar con Óscar Ferrando. Debido a ciertos enfrentamientos, producto de acciones destempladas (de mi parte) y de gente que no quería que yo volviera, decido retirarme. Pasaron varios directivos (2). Las autoridades fueron rotando hasta que todo quedó reducido a un grupo de delincuentes que desmanteló las instalaciones para hacerse de dinero fácil. Hace pocos años, hablé con Gustavo Alamón (asesor, en ese momento, del área de artes visuales del MEC) y le dije: "pasa esto: el club se está rematando y según los estatutos cuando se disuelva el Club de Grabado, sus pertenencias deben pasar a la Biblioteca Nacional". Se hizo la denuncia, pasó al MEC, y empezó a caminar. Hasta Tomás de Mattos se encuentra en conocimiento del asunto. En jurídica del Ministerio me dijeron que lo que habían hecho era un descaro absoluto. Uno de los estafadores había solicitado, en el Banco Comercial, un préstamo por 20 mil dólares en nombre del Club de Grabado. Se presentaron dos sujetos, uno de ellos como presidente y otro como secretario de la institución, y les prestaron el dinero a devolver en seis meses. Hipotecaron el edificio, pero cuando lo fueron a vender aparecieron los estatutos. Igualmente, pergeñaron otra maniobra: formaron un consejo directivo de apuro y decidieron que había que solicitar otro préstamo -con embargo- por 25 mil dólares. Como estatutariamente una asamblea tenía que apoyar este fraude, inventaron una (convocando a un grupo de gente) que terminó avalando toda la artimaña. No devuelven los 25 mil dólares -obviamente- y embargan la casa. El Banco Comercial hace el remate, que era lo que ellos buscaban, y se embolsan lo producido por esa liquidación. Además, rompieron y desmantelaron todo. El hermoso vitraux de la casa fue hurtado... las prensas pasaron a manos de una imprenta. Había grabados de Fosatti... Se llevaron (no sabemos quién, exactamente) todo lo que había. Había 35000 grabados que se los quisieron vender a Peluffo. Parte de esos grabados hoy se están vendiendo en la peatonal Sarandí. Otros fueron a parar como papel de reciclaje y más tarde terminaron en la Feria de Tristán Narvaja. El departamento de jurídica del MEC de entonces se tragó toda la estafa, pero a través de la denuncia penal que hice a comienzos de este año el asunto comenzó el camino de una causa abierta.

**¿Si tuvieras que volver a empezar un nuevo CG, cuales serían las principales medidas a tomar y qué convocatoria harías?**

Estamos en eso, aunque no se trata de revivir el otrora Club de Grabado de Montevideo. Estamos en una asociación que se llama "Leonilda González". Y se llama así porque no pudimos llamarla "Guadalupe Posada". Cuando gestionamos la personería jurídica con ese nombre nos lo rebotaron; no podíamos debido a los derechos de autor del grabador mexicano. El objetivo de esta asociación pasa por la siguiente pregunta: ¿qué pasa con la obra de los artistas que se mueren? ¿A dónde va a parar ese acervo, ese testimonio? Hemos visto grabados, de artistas fallecidos, echados a perder. La familia de Antonio Lista, por ejemplo, ¿qué hace con su pintura? Es un "clavo" para la familia, salvo que seas un Torres García. Yo no tengo familiares y si los tuviera tampoco les dejaría la obra. Entonces, ¿qué hago con ella, a quién se la dejo? En un museo no, para que quede encerrada en un sótano. ¿Entonces? Este apartamento es mío y tengo todos los grabados aquí. Si existe una asociación, el día que yo me "vaya", el taller seguirá funcionando y la obra quedará estatutariamente protegida. Busqué una figura jurídica que preserve todo esto. Otros objetivos pasan por la difusión del grabado y, dentro de esta técnica, la difusión de la xilografía, sobre todo. Las reuniones ya dieron sus primeros pasitos, aunque... ¡cómo le cuesta a la gente el trabajo colectivo!, la experiencia de discutir colectivamente no existe. Eso, en nuestra época era normal, fundamental. Ahora cuesta horrores que la gente se manifieste. Esto va despacito..., pero va.

**Si bien eras afín a la revolución cubana, expresaste que tampoco en Cuba encontraste respuesta a la cuestión de poner las artes plásticas al alcance de la sociedad toda.**

Estaban en otra. Esa idea que teníamos nosotros de trabajar por y para la sociedad, no existía –por lo pronto– con las mismas estrategias que tenía aquí el Club de Grabado o el teatro El Galpón. Se pinta, se produce, pero ¿para qué? No había una inserción social del arte. Cuando yo llegué a plantear eso en la Habana, me miraron rara: como que no debía tocar ese tema. El cartel, el afiche sí funcionaba... Pero hace mucho que borré de mi vida las discusiones sobre arte.

**¿A qué te referís con eso, Leonilda?**

A que no me interesa participar de las discusiones en un escenario donde "todo vale". Sobre todo después de la pelotera que tuve con el curador del Premio Figari, el crítico Pablo Thiago Roca. Este curador no quería que se exhibieran mis pasteles

(**Nota:** en la exhibición de las obras de los seleccionados en el Premio Figari, del Banco Central), hasta que finalmente llegamos a un acuerdo. Es una sala tuya; un premio tuyo y vos no podés elegir tu propia obra. ¿Es la dictadura de los curadores? Hay demasiado menjunje para mi gusto, así que me dije: "¿por qué me voy a hacer mala sangre discutiendo de pintura?" No me dan el lugar, ni el espacio, ni tampoco tengo deseos de que me falten el respeto. Ya pasé y sobreviví a las discusiones entre los extremistas. Pensé: "se van a la mierda todos"... , no me interesa más nada.



**Herbert Read es uno de tus teóricos de cabecera. ¿Crees que sus ideas siguen vigentes?**

Estoy relejendo "Al diablo con la cultura" y aún me sirve todavía.

**¿Cuáles son, a grandes rasgos, las características que te preocupan del ámbito referido a las artes plásticas?**

Me dicen que la artesanía es "esto" y lo "otro". Arte menor, arte mayor, arte elitista, arte anacrónico, arte popular... ¡Pamplinas! Fijate esto... (*Trae de su biblioteca una serie de pequeñas artesanías peruanas y ecuatorianas con diminutos dibujos talladas sobre mates*) ¡Esto es arte! Por eso es que me cago de risa con el "nuevo arte" y con todo lo que esta pasando en la plástica nacional de la mano de los nuevos popes. Ahora, esta debacle es un fenómeno que afecta a todo el mundo. Creo que eso no pasa -o no pasó- de igual modo que en otros países latinoamericanos. En Perú, por ejemplo (aunque esto que te digo, sólo lo manejo en teoría)

cuando fui en el '76 estaba muy cerrado, pero toda la pintura que yo veía tenía su sello personal. No fueron contaminados. Ahora ya está contaminado todo, no se salva nadie. El Plan Cóndor no se hizo de gusto: fue una estrategia destructiva también en el plano cultural... La globalización, por su lado, hace lo suyo. Yo, que viví y participé del nacimiento del teatro independiente y de toda la movida cultural del '50 y el '60, puedo afirmar, sin dejo de nostalgia y sin teoría de escritorio, que muchas cosas quedaron por el camino. Ahora es un "sálvese quién pueda". El

resto no existe: "todo vale". En la Escuela de Bellas Artes hay gente como Pascual Gríppoli, que da clases de grabado pero no sabe grabado. Entonces ¿qué hacen? Agarran la herramienta y... "hagan": no existe la menor orientación. Cuatro rayas, nada más. No hay lenguaje. Aquí recibimos alumnos de la Escuela que dan pena. Tengo una esperancita, como que este Samuel Sztern anda mejor orientado con la dirección de la Escuela. En fin, se perdió el respeto por todo: por el arte, por el autor, por el oficio, por los valores mínimos que sostiene la creación. Quizá, hasta los que desvalijaron el Club de Grabado no tengan ni una pizca de vergüenza. ■

1) El "Grupo de los 8" estuvo integrado, a fines de la década de 1950, por Oscar García Reino, Carlos Páez Vilaró, Miguel Ángel Pareja, Lincoln Presno, Raúl Pavlotzky, Alfredo Testoni, Julio Verdié y Vicente Martín.

2) Leonilda fue directora del CGM desde su fundación, en 1953, hasta 1972. Luego, le sucedieron Arón Vandel (1972-1979), Óscar Ferrando (1979-1983), Ana Tiscornia (1983-1987), Álvaro Cármenes (1988-1989) y Beatriz Battione (1989-1990), luego de lo cual el marco institucional se degrada.



Sin título. 74x47x30 cm. Madera y esmalte 1997. (Fotografía, José Pilone)

# Rodolfo-Ian-Troncone-Uricchio, y el arte Madi

| Olga Larnaudie

En abril de 1994, Mario Sagradini fue curador de la muestra Uricchio & Troncone, en el Museo Blanes. Con esta exposición regresó a la vida pública quien había sido un artista de relativa notoriedad en los años cuarenta y cincuenta, en el marco de un fenómeno colectivo, el Arte Madi, que contó con la presencia fundadora -y significativa- de varios uruguayos. Uricchio había pasado, después de esas décadas, a ser prácticamente ignorado en este medio como creador, como por otra parte también lo era en buena medida, hasta los años ochenta, el aporte de aquellos uruguayos a MADI.

Este texto tiene sobre todo la intención de informar acerca de esos dos tiempos en la vida de Rodolfo Troncone, apoyándose en parte en trabajos de investigación que realizaron otros, en especial Sagradini en varios escritos, y también Alfredo Torres, para la muestra retrospectiva de Uricchio en el 2006, como consecuencia del Premio Figari 2005. Intenta ser una síntesis de lo que fue e hizo esta figura, para el amplio público al que llegan las ediciones de **La Pupila**.

## **Arte Madi: artistas argentinos y uruguayos**

Para quienes nos formamos en las prolongaciones del vanguardismo artístico de la primera mitad del siglo veinte, con sus radicalismos teóricos y formales y sus mesiánicas intolerancias, lo que importaba ocurría primero a miles de kilómetros de distancia, en Europa, y paulatinamente en Estados

Unidos, a partir de los desplazamientos provocados por la segunda guerra mundial. A los artistas de estas tierras les correspondía a lo sumo el rol de adecuados receptores y continuadores de impulsos surgidos en centros distantes. No es tema de esta nota el discutir si esto parece haber cambiado ahora, para que todo siga como antes. Voy a limitarme a resumir los tiempos y

dificultades de mi acercamiento al arte Madi, para ubicar a través de una experiencia personal, una situación generalizada de difícil acceso historiográfico y visual a buena parte de los hechos de nuestra corta historia artística, de la que estoy solamente destacando un caso extremo.<sup>a</sup> Fue en París, a fines de los años cincuenta, que me sorprendí frente a las grandes

telas tajeadas y monocromáticas de Lucio Fontana. Me enteré entonces que había nacido en Buenos Aires, y formulado allí su Manifiesto Blanco. Supe después de su apoyo y sus puntos de coincidencia con otra tendencia vanguardista surgida en esos años en aquella ciudad, que sería conocida como movimiento MADI, y tuvo a Tomás Maldonado, Gyula Kosice y Arden Quin entre aquellos integrantes iniciales que alcanzaron, por caminos diferentes, una proyección más intensa y prolongada. Pasaron por lo menos quince años para que me encontrara con el dato de que este último había nacido en Rivera, y podíamos por lo tanto reivindicarlo como artista uruguayo.<sup>b</sup>

Pude acceder hace décadas a la obra teórica de Maldonado y escucharlo en vivo en nuestra Facultad de Arquitectura, pude apreciar reiteradas veces la obra de Kosice en el Uruguay y en Buenos Aires. Al trabajo artístico de Arden Quin, me acerqué por primera vez a fines de 1992, en París, en la exhibición de la muestra de Arte de América organizada por el MOMA. En 1995 logré finalmente encontrarme en Montevideo, en el Museo Torres García, con la obra de tres Madi uruguayos, Arden Quin, Bolívar y Volf Roitman, y disfrutar así de la permanencia de un movimiento que seguía apostando con frescura conceptual y creativa a la utopía, y mantenía una confianza a la vez científica y poética en el porvenir.<sup>c</sup> Había leído el nombre de Uricchio en la lista de participantes de algunas exposiciones significativas de este grupo, y de las primeras muestras colectivas de artistas abstractos en Montevideo. Vi por primera vez sus obras en el Museo Blanes, en 1994.

### Rodolfo Troncone se convierte en Ian Uricchio

Cuenta Sagradini, en el catálogo de aquella muestra, que Rodolfo Troncone, un joven obrero hijo de almaceneros del barrio Atahualpa de Montevideo, fue rebautizado a propuesta del argentino Gyula Kosice, jugando en una mesa del viejo Tupí Nambá de Juncal y Buenos Aires, con los apellidos de dos de sus abuelos- Iannuzzio y Uricchio-. Lo había llevado al grupo su gran amigo de la infancia y vecino Rhod- en realidad Carlos María- Rothfuss. Rodolfo Troncone había nacido el 9 de abril de 1919, y compartía con Carlos M<sup>a</sup>, según registra Sagradini, el gusto por el dibujo y la realización de objetos en madera o barro. Cuando tenía quince años, los Troncone se van a vivir al departamento de Canelones, primero a Juanicó, después a Paso Espinosa. Rodolfo vuelve a Montevideo en 1938, y trabaja en diversas fábricas. Su amigo Rothfuss había ingre-

sado mientras tanto al Círculo de Bellas Artes. La destreza manual y la inventiva del primero, y una mayor información teórica en el caso de Carlos M<sup>a</sup>, se conjugan desde entonces, mientras ambos frecuentan las tertulias de jóvenes artistas, músicos, actores, en los cafés Metro y Ateneo.

El texto de Sagradini historia los tiempos y opciones de los dos amigos, en el contexto de los nuevos caminos que toma el arte uruguayo, y de procesos diversos hacia la abstracción que habían llevado en Buenos Aires a la formación del grupo MADI y la publicación de la revista "Arturo". La prédica de Torres incide en un alumno de Laborde como Rothfuss, quien consigue en la feria de Tristán Narveja un ejemplar de "La divina proporción" de Luca Pacioli, y le enseña a Rodolfo el uso del compás áureo. Ambos adoptan ese método, y Uricchio construye en su trabajo compases de tres medidas, una de ellas de bolsillo, que seguirá usando hasta su muerte.

Suma su destreza manual y su humor, para lograr obras transformables de pequeño

nuevo... Están casi orgullosos de su estilo banal. Buscan salir del "negro" y dan furiosas patadas a las reglas de la abstracción. Tanta juventud resulta querible."<sup>f</sup>

Después de este viaje de su obra a París, Uricchio sigue vinculado al grupo MADI de Buenos Aires, a través de Rothfuss y de las visitas de Kosice a Montevideo. Sus trabajos aparecen, entre 1947 y 1954, en algunos números de la revista "Arte Madi Universal". Se casa, nace su hijo en 1954, dedica menos tiempo a su arte. Rothfuss enseña en la Universidad del Trabajo, en Colonia. Ambos exponen en las significativas muestras de 1952, en la Facultad de Arquitectura y la Asociación Cristiana. Uricchio no está entre los "19 artistas de hoy" de 1955 en el Subte.<sup>g</sup>

### El segundo tiempo

1994-2007

Uricchio reaparece a los 74 años, con una obra que mantiene la frescura de la producción MADI, y es presentada por un personaje entrañable, tímido, con cierta cuota



© Pedro Seoane

formato, que proponen juegos de traslación y rotación y traslación, y llamará "máquinas inútiles".<sup>d</sup> Una de ellas, "Tecla", viaja en 1948 a París, y se exhibe en el "Salón des Réalités Nouvelles", bajo el cartel "Argentine" que identifica a los Madi. La invitación para participar de este 3er. salón de la abstracción le había llegado a Kosice, quien interviene, junto con Biedma, Bresler, Delmonte, Lorin-Kaldor, Laañ, Pereyra, Rothfuss, Rasas Pet y Uricchio.<sup>e</sup>

El crítico e historiador francés Pierre Descargues escribe, en "Arts" del 23 de julio de 1948, a propósito de este envío: "El arte rompe el marco de cuatro ángulos rectos. Es brutal, bárbaro, insolente, totalmente

de histrionismo, que vamos conociendo desde entonces en sucesivas apariciones. En el proceso del Premio Figari 2005 los miembros del jurado visitamos su casa y su diminuto y ordenado taller. Nos habló entonces de sus tiempos de trabajo: "A veces viene, de distintas formas, una idea. Por ejemplo, yo estaba mirando la televisión, y vi al mismo tiempo las cortinas - estaban los rayos de luz y las sombras- y ya me imaginé la obra. Después uno las va trabajando, trabajo mucho con la mente. Las dejo, me olvido y después me vuelven, entonces agarro un lápiz, hago un dibujito, empiezo a medir, y me pongo a ejecutarla."

Es una nueva etapa, intensa, se lo ve sor-



Telar. 26.5x38.2x46 cm. Aglomerado de madera y esmalte 1999.  
(Fotografía, José Pilone).



Sin título. Esfera de alambre de cobre de 24 cm. de diámetro. S/f.  
(Fotografía, Trigve Rasmussen).

prendido, y disfrutando de poder mostrar y ser reconocido. Participa en muestras colectivas, en Montevideo, Buenos Aires y Madrid. Arma un agudo espectáculo que reflexiona con ironía y humor sobre las nuevas tecnologías, con su obra "Televisor" y la presentación de una película, en el Centro Cultural Lapido en noviembre del año 2003. Presenta obras a dos Salones Municipales, en el 2003 y el 2004, y obtiene como premio un registro visual de su trayectoria artística, realizado por TV Ciudad. Cuando está por inaugurarse la retrospectiva en el Espacio Pedro Figari del Banco Central, llega a Montevideo, a través de la FAC, un coleccionista francés que compra –y se lleva– buena parte de su obra. <sup>h</sup> Esta muestra, en la que puede verse por última vez la obra de Uricchio en Montevideo, tiene que ser bastante más corta de lo que estaba previsto. La galerista Silvia Arzozés

hace conocer en Punta del Este <sup>i</sup>, Buenos Aires y Estados Unidos, algunas de las obras que quedan.

Rodolfo Troncone muere en Montevideo el 19 de Abril del 2007. <sup>j</sup>

(Endnotes)

a Mucho se ha hecho en este campo, en los últimos años, pero quedan grandes tramos de información y análisis por cubrir.

b Había nacido en realidad en la vecina Santa Ana do Livramento, de padres uruguayos,

c Tuve también la oportunidad de entrevistarlos, y trabajar después en una nota sobre los uruguayos de MADI, que nunca llegó a publicarse. Al salteño Bolívar (Gaudín) lo he vuelto a ver varias veces en su paso por Montevideo. Estuvo en la inauguración de la muestra de Uricchio en la sala Figari del BCU. Estuvo también, este año, en el CCE en una mesa redonda vinculada a la exposición de Leopoldo Nóvoa.

d Casi al mismo tiempo que Munari, antes que Tinguely.

e Rasas Pet es en realidad Arden Quin, distanciado ya de Kosice e instalado en París.

f La "Association Salon des Réalités Nouvelles" sustituye en 1946 a la asociación "Abstraction-Création" creada en 1931. Gestionado por los artistas, este Salón de la abstracción, que continúa realizándose, se abrirá cada año en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, entre 1946 y 1969. El catálogo de la primera edición llevaba por título: Primer Salón "des Réalités Nouvelles". Arte Abstracto, Concreto, Constructivismo, No figurativo. París, 19 de julio-18 de agosto de 1946.

El salón rechaza toda selección, salvo la exigencia de una estricta no figuración.

Un manifiesto, editado como cuaderno en 1948, se ocupa de definir al arte abstracto y no figurativo, y se enfrenta a los ataques que recibe entonces la abstracción:

« ¿Qué es el arte abstracto no figurativo y no objetivo? Sin vínculos con el mundo de las apariencias exteriores, es, para la pintura, cierto plano o espacio animado por líneas, formas, superficies, colores, con sus recíprocas relaciones, y, para la escultura, cierto volumen animado por planos, por llenos y vacíos, que exaltan la luz ».



## Marquería de arte

Trabajos profesionales

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

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

El Salón cuenta ese año con 366 participantes de 17 países.

g En 1952 un grupo de artistas convoca en la Facultad de Arquitectura a un salón de predominio no figurativo, al que asisten argentinos vinculados al movimiento Madi.

Una segunda muestra presentada por Celina Rolleri se realiza ese año en la Asociación Cristiana. La presentación oficial de la abstracción nacional será en el 55, en el Subte Municipal con la exposición "19 artistas de hoy". José Pedro Costigliolo, había dibujado el afiche y la cubierta del catálogo, prologado por Roberto Balbis.

h El mayor coleccionista de Arte Madi en el mundo, según Fernando López Lage.

i En una muestra que reunió, en enero del 2005, obras de Costigliolo, M<sup>a</sup> Freire, Orcajo, Rothfuss, Uricchio, Verdié y Zanoni.

#### Exposiciones colectivas / 1946-1961

**1946** « Primera Muestra Internacional de Arte Madí ». Salón de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Montevideo.

**1948** Salón «Réalités Nouvelles». París. Teatro del Pueblo. Buenos Aires. Sala Sadit Carnot. Buenos Aires.

**1949** Salón «Réalités Nouvelles». París

**1952** «Arte no figurativo». Facultad de Arquitectura. Montevideo. «Arte no figurativo». Asociación Cristiana de Jóvenes. Montevideo.

**1953** Ateneo del Chaco. Chaco. Argentina

**1956** « Exposición Arte Madí Internacional ». Galería Bonino. Buenos Aires.

**1961** « Los primeros quince años de Madí ». Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

#### Exposiciones individuales / 1994-2007

**1994** Uricchio & Troncone. Museo Blanes. Montevideo.

**1998** Uricchio & Troncone. Museo Blanes. Montevideo.

**2004** Centro Cultural Lapido. Montevideo.

**2006** Espacio Pedro Figari del Banco Central del Uruguay. Montevideo.

#### Exposiciones colectivas

**1980** "Vanguardias de la década del 40". Museo Sívori. Buenos Aires.

**1997** "Arte Madí". Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

**1998** "Arte Madí". Museo extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Badajoz.

**2000** "Ojo 2000. Interferencias de arte". Facultad de Arquitectura. Montevideo.

**2001** "Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo. 1933-1953". American Society. Nueva York.

**2002** "Arte abstracto del Río de la Plata. Buenos Aires y Montevideo. 1933-1953". Museo Rufino Tamayo Ciudad de México.

"Arte abstracto argentino". Galería d'Arte Moderna e Contemporánea. Bérgamo.

**2003** "Arte abstracto argentino". Fundación PROA. Buenos Aires

"Carpe Diem". Centro Cultural Lapido. Montevideo.

Salón Municipal. Montevideo.

Premio Fraternidad. B' nai B' rith de Uruguay. Candelabro de Oro. Montevideo.

**2004** Banco de Niebla. Centro Cultural de España. Montevideo.

Salón Municipal. Premio TV Ciudad. Montevideo.

**2005** Galería del Paseo. Manantiales, Maldonado.

Espacio Pedro Figari del Banco Central del Uruguay. Montevideo.

**2006** 1er Biental de arte contemporáneo. Galería del Paseo. Manantiales.

### Palabras de agradecimiento (fragmentos)

Espacio Pedro Figari. 31 de mayo de 2006

En una oportunidad una persona me hizo esta pregunta.

¿Qué es para usted, MADI?

Me tomó por sorpresa, quede pensativo. Y la volvió a repetir.

¿Qué es para usted, MADI?

No recuerdo cuál fue mi contestación, pero si sé que no fue la correcta, lo que debió haber sido... Por eso es que siento ahora la necesidad de un desahogo o tal vez vergüenza... Hace más de sesenta años comencé a serruchar maderas y cortar metales sin ninguna pretensión. Sí había una voz exterior, que nos pedía esfuerzo, nos empujaba nos alentaba. ¿Qué es MADI para mí? Para mí es esto!! Esto que estoy viviendo, la culminación de un trabajo constante en el Arte.

Dije culminación, sí... muchos de los presentes conocen el cúmulo de satisfacciones que he recibido. Por lo tanto pienso que más que esto no puede haber.

Del manifiesto MADI tomé una palabra con la cual me identifiqué, y es lo que más me gustó, la palabra invención, inventar... Y en este momento no puedo olvidar a la persona que me rescató de la noche y me trajo a la luz, sé que a él no le gusta, pero tengo que nombrarlo, gracias a él me encuentro hoy frente a ustedes. Sí, por ti, Mario Sagradini. Gracias.



**Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.**  
Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 01890\* - www.tiempost.com.uy

**tiempost**  
postal | logística | distribución

# “Arte: el sentido de la existencia”

Con motivo de su reciente presentación, extraemos algunos pasajes del libro **El pensamiento creador: apuntes para una reflexión en las artes plásticas y visuales**, del artista visual y docente Juan Mastromatteo.

Juan Mastromatteo

La propia actividad artística esconde un enigma: se trabaja con lo que se conoce para encontrar lo que no se sabe. Se dan, así, respuestas a urgencias, necesidades, y hasta caprichos de destino incierto. Lo que más se puede hacer a este respecto es trabajar en un diálogo permanente, de tal modo que en cada momento el vínculo entre autor y obra, entre pensamiento y materia, entre forma e idea, entre sensación e imagen, resulte inevitable. Si logramos desactivar su efecto negativo vinculado al temor y a la parálisis, la incertidumbre es un ingrediente esencial del proceso creador. Ella genera una necesidad de reparación –digamos-, capaz de poner en movimiento ciertos mecanismos internos que nos impulsan a la realización. De esa sutil mezcla de variadas resoluciones, imposiciones y claudicaciones se nutre el proceso creador y el resultado es una síntesis comprimida y no del todo explícita de esa contienda.

Alguien podría preguntarse sobre el sentido de tanto esfuerzo, y me parece bien. Podemos preguntarnos todo y debemos saber que en el esfuerzo de encontrar algunas respuestas, ponemos a disposición nuestra existencia. A menudo podemos elegir el escenario, otras veces lo padecemos cualquiera sea el ámbito de nuestro humano acontecer. Así contribuimos, asimismo, a perturbar la distraída y prescindente mirada del otro. La vida no es una ecuación, y si alguna vez se le parece, no nos olvidemos de los “imponderables” que acechan siempre y desmienten el cálculo. Hay un rincón del ser y de las cosas donde sentimos que construimos y justificamos nuestra propia vida. Bastaría con mirar alrededor, el entorno, la acción del otro. La vida -y por ende, el arte- tampoco es posible sin ése “otro”. Imaginémonos, por un segundo, absolutamente solos en un espacio infinito y toda nuestra soberbia no sabrá dónde acomodarse. La vida sin “otros” es inimaginable. En este contexto ubicamos la creación artística. Y si hablamos de una forma posible de comunicación, estamos

planteando un modo posible de intercambio. Este acto de “entendimiento” se concreta entre dos: espectador y obra, ambos intercambiables.

Muchas veces la obra es la expresión de contenidos inconscientes, indescifrables aún para el propio artista. Hasta cierto nivel variable, según los casos, podemos explicar lo que vemos: algunas ideas se hacen evidentes, luego la percepción y la razón le piden una mano a la emoción y al sentimiento. Aquí es donde intentamos ampliar y colmar nuestro acercamiento cognitivo. No viene a confirmar algo que ya sabíamos: esa comunicación agrega, suma algo que no habíamos visto, y a veces ni siquiera sospechado pudiera existir. Creo

que el mensaje es necesario porque sin él la comunicación es imposible, pero también creo que ese mensaje es imponderable, intransferible y, en términos absolutos, inexpresable. La obra, en su intento de comunicación, va dejando señales de sus “intenciones” las que al ser de algún modo “apropiadas” por el colectivo, pasa a integrar ese complejo de ideas, gestos y actitudes que identifican la cultura de un tiempo y un lugar.

A modo de síntesis, y pensando en la práctica del acto del proceso creador, creo del mayor interés abocarnos a la reflexión de los siguientes factores:

**Actividad:** Nos remite al manejo de los aspectos de uso y manipulación de las herramientas que nos permiten los niveles máximos de ejecución, al tiempo que representan el soporte material adecuado para traducir aquello que nuestras necesidades interiores nos van pidiendo.

**Representatividad:** Nos obliga y nos compromete a trabajar con el máximo rigor y entrega en la búsqueda de logros vinculantes de la identidad colectiva. Todo acto creador debe ser, por lo menos en principio, algo más que un acto de intención individual.

**Libertad:** En tanto es la expresión de una acción intencional tras la que no media obligación ni mandato alguno externo al individuo. Esto no quiere decir que sea un acto omnisciente y omnipresente. Es por sobre todo un acto humano, y por ello condicionado a tal factor. En tal sentido me importa indicar dos aspectos que lo caracterizan al tiempo que lo hacen posible: la idea del **límite** y la noción de **trascendencia**. Ambas se encuentran estrechamente ligadas como caras de la misma moneda, puesto que mientras una representa la masa y la levadura de las que saldrá el pan, la otra contiene la tibieza y el olor insustituibles que no se pueden olvidar; los que nos impulsan hacia delante a dar ese salto que, apoyándose en tierra firme, nos coloca en ese lugar de ingravidez donde se cuece el destino de la creación artística. ■



# La Bienal de São Paulo y la Piedra de Miguel Ángel

El artista visual Diego Johnson expone un particular punto de vista sobre la próxima Bienal de San Pablo. Carioca de múltiples fronteras, Johnson (de nacionalidad brasileña, de padre estado-unidense, de madre argentina, y de esposa uruguaya) legitima el testimonio tangible de la producción simbólica. De ese modo, se posiciona en el centro de la discusión entre la posmodernidad y la noción moderna sobre el arte.

## Diego Johnson

La próxima Bienal de São Paulo tendrá un piso entero sin obras de arte. Atravesando un período de crisis financiera, esta institución también tuvo un retraso en la designación del curador para este año. Cuando finalmente se asignó esa responsabilidad a Ivo Mesquita, éste presentó el proyecto de una bienal vacía, lo cual ha causado mucha polémica. Defensores del proyecto proponen que las paredes desoladas darán lugar a una reflexión profunda sobre la condición de las bienales y del arte en general de hoy. Dice Mesquita: *"Lo que propone es una reflexión sobre este proceso excesivo de producción de imágenes, de representaciones, que no viene acompañado de ninguna reflexión acerca de hacia dónde vamos. (...) Esta bienal no será tanto para el gran público sino para especialistas. No se dirigirá a mostrar las cuestiones de la producción artística sino más bien tratará cuestiones relativas a la circulación. Y sobre todo los procesos de reconocimiento que les dan legitimidad a esas producciones. Así, el público tendrá oportunidad de conocer cómo funciona este sistema"*. Más allá de que no queda claro si se trata de una bienal para entendidos o para el público (parece que éste poco importa), Mesquita incluso llegó a afirmar que aunque la situación fuera diferente, igual hubiera presentado este concepto para la megamuestra (?).

Con el deseo de cuestionar la utilidad de excluir obras de arte de una bienal, quisiera empezar ofreciendo una nueva mirada sobre el David de Miguel Ángel:

Más allá de todo lo que se haya dicho sobre el David, quiero tratar un aspecto sencillo de esta obra canónica. La cuestión que nos concierne es el propio material de esta escultura: la piedra.

Miguel Ángel ya gozaba de amplio prestigio antes de realizar el David, pero esta obra marca un momento de

culminación en su consagración como escultor. No cabe duda de que al elegir una pieza de mármol de tal dimensión y dificultad técnica era consciente de que marcaba un antes y un después en su trayectoria artística. La obra en cuestión representa a David momentos antes de derribar a Goliat. A diferencia de representaciones anteriores, David se encuentra enfrentado al gigante sosteniendo aún la piedra en su mano. Al realizar esta obra, el autor también se encontraba ante un gigante. En sus manos, una piedra; ambos la misma cosa: su propia escultura.

Aquí llegamos a la lucidez conceptual de este artista: elige representar un personaje bíblico que encontró la gloria a través de una piedra para establecer su propia gloria a través de otra piedra. Tenemos así al David como autorretrato de Miguel Ángel.

Lo que quiero demostrar es que para que una obra obtenga, a través de otro que la observa, una dimensión conceptual que instigue nuevas miradas, no hace falta desechar el objeto. Una bienal vacía hace que la condición del arte de hoy exista apenas como texto y reflexión: como concepto. Si una obra de más de quinientos años puede ofrecer un nuevo concepto, ¿será realmente necesario cerrarles las puertas a los artistas? Y si el verdadero motivo para que la bienal tenga este formato sea una crisis financiera o un retraso en la organización, ¿no sería mejor simplemente cancelar esta edición?

Lo más alarmante de una bienal como la que veremos—o apenas escucharemos—este año, no es que se esté tratando de rescatar un proyecto fallido. Lo preocupante es que se lo justifique como un proyecto legítimo de reorientación artística. Sin obras de arte y sin su destinatario natural, el público, ¿qué queda para discutir sobre el arte? ■

# El arte de las portadas de discos de rock

(1ª parte: el rock anglosajón)



Rafael **Pereira** – Fernando **Nicrosi**

El nacimiento de la industria discográfica moderna se vio ligada al descubrimiento del cloruro de polivinilo (vinilo, derivado del petróleo), soporte básico para los fonogramas creado en 1948 y que reemplazó a los viejos y frágiles discos de goma laca y polvo de carbón (vulgarmente llamados “de pasta”). Este cambio tecnológico influyó notablemente en la producción musical, sobre todo en el jazz, debido a la mayor capacidad del nuevo soporte, que permitió registrar sin cortes las largas improvisaciones del bebop, así como también extensas piezas clásicas sin tener que cambiar de disco. Su producción se vio mermada en 1973 como consecuencia de una crisis mundial en la producción de petróleo. Si bien algunas de las ediciones de pasta y 78 rpm tenían “arte de tapa” o configuraban ya desde 1910 álbumes con gráficas, fue con el trabajo de Alex Steinweiss en el sello Columbia y luego con el generoso tamaño del LP de 30 cm y 33 rpm, que el diseño de las carátulas despegó, convirtiéndose en una disciplina comunicacional de vital importancia comercial. Entre los proyectos pioneros y de mayor nivel hasta nuestros días está el trabajo de Red Miles y Francis Wolf para el sello de jazz “Blue Note”. Allí, tipografía, ilustración y fotografía se suman a contenidos musicales de cuidada producción, para redondear un “producto” de la mayor calidad. A mediados de la década de 1980, los LP de vinilo fueron sustituidos parcialmente (actualmente se vive un “revival” aunque solo para audiófilos, dj’s y fanáticos del cálido sonido analógico) por el Disco Compacto (DC), lo que significó un redimensionamiento del soporte del arte de portadas que nunca llegó a conformar totalmente a los *coverdesigns-fans*.

## Prehistoria

El historiador británico Eric Hobsbawm define como “edad de oro” del imperio estadounidense al periodo que transcurre entre 1950 y 1973. Luego de la Segunda Guerra, la economía planetaria se alistó detrás del empuje de los nuevos industriales quienes representaban el 6% de la población mundial y producían dos tercios de la producción de bienes de consumo del globo. Los ecos de la bomba atómica no habían terminado de apagarse y la guerra fría constituyó un nuevo jalón confrontativo de baja frecuencia. Para Franklin D. Roosevelt, el propósito era generar bienestar y dejar atrás los nubarrones del pasado. Este despegue económico constituyó, a fines de la década de 1940, la base del impulso para una gran industria del entretenimiento y el desarrollo de la cultura de masas, entre las cuales se halla la música popular estadounidense. Esta fue un crisol que albergó varias corrientes expresivas: la paulatina integración de la música de los afrodescendientes y la incorporación de la cultura de los europeos que huían de la guerra hacia América, con su carga de costumbres, sueños e ilusiones. El jazz, género de origen negro, había sido durante la primera mitad del siglo XX, el sustento básico de la música popular para luego ocupar un lugar privilegiado entre las vanguardias intelectuales.

En la segunda mitad de los años '50, los jóvenes blancos descubren el Rock and Roll y a Elvis Presley, su Mesías. Los ataridos nervios de los jóvenes caucásicos americanos tuvieron su momento de insurrección y descarga; el punto de partida de una revuelta que daría sentido al vocablo “juventud” por primera vez en el siglo XX (aunque, según Ortega y Gasset, la entronización del término se encontraba en estado larvario desde las primeras décadas del siglo). Este género ya existía entre los afrodescendientes: su nombre era el Rhythm & Blues, quienes bebían, a su vez, de las fuentes del Gospel, el Blues y el Country & Western. A mediados de siglo, el consumismo de la clase media americana producía un optimismo cándido y deportivo, de cuneo fundamentalmente protestante y conservador.

Durante esos años, el diseño de las carátulas de los discos hacía hincapié sobre el retrato (particularmente, sobre el cabello engominado) y en escenas típicamente adolescentes y correctas. Sin embargo, en las portadas de Elvis Presley o de Gene Vincent & The blue caps, las expresiones faciales eran más crispadas y sugerentes, desprendiéndose de la complacencia y melosidad frecuentes del resto. A fines de la década de 1950, al decaer el impulso del R & B y el R & R, se volvería a las portadas más conservadoras (por ejemplo, las de los cantantes melódicos Frankie Lane y Fabian, o de dúos como The Teddy Bears) con un estilo dirigido a los jóvenes que todavía no se quemaban en las llamas del rock. Estas carátulas eran generalmente fotos de estudio hechas con cámaras de gran formato y abundantemente retocadas, posadas hasta la caricatura en escenografías artificiales.

## Renacimiento

La década de 1960 fue testigo del renacer del R & R y de la música pop en los términos que hoy se conocen. Ese renacer vendría de la mano de la llamada “invasión inglesa” a Estados Unidos, iniciada por los Beatles y Rolling Stones y continuada por decenas de otros grupos de talento variado. Los Estados Unidos eran la plataforma comercial del planeta, y había que agotar todos los recursos para el éxito de la empresa. Los Beatles se constituían en un montaje de amigos graciosos aunque correctos y los Stones, explotando el maniqueísmo, procuraron brindar un aspecto peligroso y desaliñado. Para las carátulas de su tercero, cuarto, y quinto disco (durante el apogeo de la “beatlemania”), los de Liverpool trabajaron una estética de blanco y negro; más notoria en **With the Beatles** y **A hard day's night**, donde se agrega a pedido de los artistas, el efecto de la iluminación lateral que acentúa los rasgos faciales. Este efecto estaba inspirado en fotografías anteriores del grupo hechas por la alemana Astrid Kircher y fue realizado por el fotógrafo Robert Freeman. Para esta carátula se pretendió que el nombre de Los Beatles no figurara en la portada, cosa que fue vetada por el sello grabador, cuyos ejecutivos argumentaron que el grupo no



**Who's next** (1971), de The Who. La imagen, tomada por el fotógrafo Ethan A. Russell en Easington Colliery, muestra a la banda aparentemente después de orinar en un monolito situado dentro de un escorial. La fotografía es vista por algunos como una referencia al monolito de **2001: Odisea del espacio**, de Stanley Kubrick. En 2003, el canal VH1 colocó la portada de **Who's Next** en la segunda posición de las mejores portadas de todos los tiempos. (fuente: Wikipedia)



El arte de **Relayer** (1974) fue realizado por Roger Dean (Inglaterra, 1944-), quien creó un formato de portada similar al de **Fragile** (1972), con dos pinturas adicionales y una fotografía de la banda en el interior. La pintura original, apenas un poco más grande que el formato final, llevó algo así como 300 horas de trabajo. La portada aparecería más tarde en un comercial de Pepsi, en una camiseta vestida por la cantante colombiana Shakira. (fuente: Wikipedia)



Cuando King Crimson editó en 1969 su primer fonograma titulado **In the Court of the Crimson King**, gritar era, todavía, importante. El diseñador inglés Barry Godber había sido el encargado de realizar la portada para este disco de la mano de Peter Sinfield, letrista que participaría en el disco. Godber moriría en 1970 (un año después de crear la portada), con 24 años de edad. Una fortísima imagen que recuerda a la pintura “El grito” de Edvard Munch.



El cerdo gigante de helio sobre la Battersea Power Station, fue atada a la misma para realizar la foto que aparece en **Animals** (1977), de Pink Floyd. El segundo día de las tomas una ráfaga de viento soltó el inflable y salió volando (finalmente cayó en el campo de un granjero, sin causar daño). No existía el *Photoshop*, por supuesto, y la imagen final es una mezcla de dos negativos fotográficos. El concepto fue diseñado por la agencia Hipgnosis junto con integrantes de la banda. (fuente: Wikipedia)



**Black Out** (1982), de la banda germana Scorpions. Basada en su autorretrato (una sesión fotográfica de 72 tomas), el artista Gottfried Helnwein (Alemania, 1948-) fue el autor de esta acuarela donde se ve un individuo gritando. La angustia del sujeto oprimido, la rebeldía del rock y la liberación violenta, se solapan en esta mítica ilustración.



**Frances the mute** (2005), de la agrupación puertorriqueño-estadounidense The Mars Volta. Actualmente, Storm Thorgerson (Inglaterra, 1944-), ex-diseñador de Hipgnosis, sigue en la misma senda del famoso estudio y por sus manos han pasado los discos de Pink Floyd (**Pulse**), The Offspring (**Splinter**), Cranberries (**Promises**) y Muse (**Butterflies and hurricanes**). En ellos se descubren atmósferas de los trabajos realizados en los '70 para Caravan, UFO, Genesis, Styx, Scorpions, Alan Parsons Project, Bad Company o Wings.

era lo suficientemente conocido para eso. Otra queja del sello era que los Beatles no sonreían para la foto.

#### "The butcher sleeve"

El disco **The Beatles Yesterday and Today** anticipaba en Estados Unidos tres canciones de **Revolver** ("*I'm Only Sleeping*", "*And Your Bird Can Sing*" y "*Dr. Robert*"), pero lo que importaba era la portada. Los Beatles aparecían en esa imagen cubiertos por pedazos de carne cruda y trozos de muñecos de bebés. Agotados por los manejos de la Capitol americana, llamaron al fotógrafo Robert Whitaker y se organizó la sesión de lo que en principio sería un tríptico bautizado como **Aventura Sonambulante** y que constaría de las siguientes partes: 1) foto de los Beatles sosteniendo una ristra de salchichas frente a una chica de rodillas y adorándolos, 2) foto de Harrison martillando un clavo en la cabeza de Lennon, y 3) la foto de los carniceros rompe-bebés que acabó en la portada (pero que se había pensado para la contraportada, sobre un marco dorado). La imagen motivó quejas de las disquerías, por lo que fue retirada y reemplazada por una foto de los músicos alrededor de un baúl. Esta nueva imagen impresa fue pegada, funda a funda, sobre la anterior (los fans, una vez conocido el procedimiento, la despegaban con la ayuda de vapor). La discográfica pidió disculpas en un comunicado de prensa donde se explicaba que "*la portada original, creada en Inglaterra, es una sátira pop*". Sin embargo, en los Estados Unidos, la imagen podía prestarse a malinterpretaciones (sadismo, pedofilia), por lo que Whitaker argumentó que "*la carne y las muñecas representaban a las fans*". Lennon declaró que la portada original fue "*tan relevante como Vietnam*". Actualmente, copias en buen estado de lo que se conoce como "*the butcher sleeve*" se pagan entre 25.000 y 60.000 dólares. Otro capítulo de malestar ocurrió con la carátula de **Beggars Banquet** de los Stones, donde se presentaba el interior de un baño de hombres cubierto de graffitis. Esto reitera la confrontación de imágenes entre uno y otro grupo, con el detalle que en el caso de los Beatles no se trataba de un equívoco, sino todo lo contrario: los



"buenos muchachos" también podían mostrarse como descuartizadores ensangrentados. Igual tipo de censura sufriría poco después la carátula del disco de Jimi Hendrix **Electric Ladyland**, donde la fotografía original de una buena cantidad de mujeres desnudas fue sustituida por otra más pasteurizada. La "vuelta al redil" de los Beatles se impuso en los siguientes discos hasta la transición de **Help**, para llegar al quiebre con **Rubber Soul** y **Revolver** que coinciden, a su vez, con la inmersión plena de los *fab four* en el mundo de los psicotrópicos. La carátula de **Rubber Soul** tiene un efecto de elongación sinuoso realizada en esa época muy pre-photoshop proyectando la foto original sobre una cartulina curvada y re-fotografiando, y la de **Revolver** es una mezcla de dibujo (a cargo de Klaus Voorman) y collage fotográfico (a cargo de Robert Freeman, para quien esta sería su última contribución con los Beatles como autor de portadas).

#### El color en la era de Acuario

La gran innovación llegó para la obra que fue considerada en su momento la mayor de la trayectoria de los Beatles y uno de los mejores discos pop de todos los tiempos: **Sargeant Pepper's Lonely Hearts Club Band**. El disco vendría acompañado de diversos "souvenirs para recortar" tales como bigotes y charreteras (a su vez, la totalidad de los textos de las canciones estaban incluidas). Los trajes de banda militar que vestían a los Beatles eran de un colorido brillante y sus réplicas en cera (vestidas con su "antiguo uniforme de traje y corbata") aparecían en primera fila. Las figuras restantes (algunos muñecos

de cera, otros de cartón) formaban una pequeña multitud de íconos. Adelante, se leía el nombre de la banda hecho con flores, así como una guitarra y un "saludo" a los Stones. El montaje de todos los elementos existía en tres dimensiones, y fue armado en el estudio de Peter Blake, quien realizó las fotografías. Esta obra polisémica tendría su contrapartida en "**The Beatles**", el llamado **Álbum Blanco** al menos a nivel de carátula donde la austeridad es máxima (el nombre del grupo está grabado mediante golpe en seco; un "blanco sobre blanco" que recuerda el suprematismo de Malevich). Recordemos además que, por ese entonces, el minimalismo se hallaba en pañales.

A partir de 1966, la influencia del consumo de drogas psicotrópicas, particularmente el LSD (dietilamida de ácido lisérgico, legal por algunos años), fue predominante en el surgimiento de la llamada "psicodelia" (neologismo formado a partir de las palabras griegas *psyché*, "alma", y *délomai*, "manifestar"). Las experiencias alucinógenas, que incluían una percepción sumamente vívida de los colores así como una alteración de las formas y sonidos, se intentaron plasmar a nivel de la música y la imagen; tanto en performances escénicas como en la grabación de discos, portadas y afiches de conciertos. Los Beatles, como en otras materias, fueron los pioneros. Los ejemplos gráficos van desde el citado **Rubber Soul** a **Yellow Submarine**, pasando por los primeros clips musicales ("*Rain*", donde se narra con grabación invertida y originales enfoques de cámara). Los Stones agregan una imagen tridimensional en la portada de **Their Satanic Majesties Request** (en un contexto multicolor intenso) y una cremallera real en la carátula de **Sticky fingers**, sobre una bragueta monocroma en primer plano.

Como si se pretendiera romper de golpe con un pasado gris, numerosos grupos incorporaban el color como referencia para sus nombres: Deep Purple, King Crimson, Pink Fairies, Pink Floyd, Purple Image, Golden Dawn, Red Crayola, etc. De alguna manera, el rock de los 60 y primeros 70, era una música predispuesta a ser visualizada en imágenes de fuerte colorido. Las portadas y puestas en escena fueron para-

digmáticas del período, específicamente en el caso de artistas como Hendrix (**Axis: Bold as love**), King Crimson (**In the court of the Crimson King**), Happy the man (**Beginnings**) y Grateful Dead (**Mars Hotel**) entre otros.

La vieja idea de que el artista en la tapa vende más, fue dando paso a otras estrategias. Algunos músicos incluyeron en el arte de portada a dibujantes de comics. Tal el caso de Janis Joplin y Big Brother & The Holding Company, cuyo disco **Cheap Thrills** fue diseñado por Robert Crumb (a quien la discográfica pagó 600 dólares por su trabajo y nunca quiso devolver el original, que posteriormente fue vendido en decenas de miles). Los carátulas de **A saucerfull of secrets**, de Pink Floyd; **Abraxas** de Santana; **Disraeli Gears**, de Cream; **Space ritual**, de Hawkwind; **Shine on brightly** de Procol Harum y **Aoxomoxoa** de Grateful Dead, pueden citarse como otros ejemplos de psicodelia aplicada a la imagen (la lista puede incluir a Velvet Underground, Van Der Graaf Generator, Iron Butterfly, Vanilla Fudge, Jefferson Airplane, The 13<sup>th</sup>. Floor Elevator). Un gran número de las composiciones elegidas no ocultaban su directa vinculación con el estilo del artista checo Alfons Mucha.

El fin de la psicodelia (fines del año 69, Woodstock) tendría su correlato en **Yellow Submarine** (cuya película homónima recoge, en una onda más "pop", los exquisitos dibujos del famoso cartelista alemán Peter Max) y **Magical Mystery Tour**: la banda de sonido de un ensayo cinematográfico mayormente pergeñado por McCartney. Los últimos discos, **Let it be** y **Abbey Road**, son más simples en su concepción. El primero, con cuatro fotos en cuadrícula sobre fondo negro; el segundo, con los cuatro cruzando la calle Abbey Road, al frente de los estudios EMI (carátula que se prestó -nuevamente- a una delirante interpretación del deceso de McCartney por los detalles de ir descalzo y la matrícula de un Volkswagen donde se lee "28 IF" -28 si...- coincidente con la edad del músico).

La ilustración de cómic (el realismo fantástico), el surrealismo (preferentemente daliniano) y la psicodelia, se terminaron fusionando, aunque algunas portadas se inclinaron hacia una corriente netamente



**Sticky fingers** (1971), de los Rolling Stones. Concepción y Fotografía: Andy Warhol. Diseño Craig Braun. Esta carátula fue censurada en varios países y se seleccionó otra imagen que, con el tiempo, ha demostrado ser infinitamente más dura y perversa: los dedos cortados asomando en una lata rebosada de sangre (por cierto, el "bulto" que aparece en la fotografía no es de Mick Jagger, sino de Joe Dallesandro, el actor fetiche de Warhol).



En agosto de 1969, la prensa se escandalizó por la carátula del disco homónimo de **Blind Faith**, que mostraba a una niña de 11 años, desnuda, mientras sostenía un elemento fálico. Los autores: Stanley Miller y Bob Seidemann.



**The man machine** (1978), también conocido como **Die Mensch Maschine**, de la agrupación alemana Kraftwerk. La imagen encendida en rojo (basada en diseños del artista ruso El Lissitzky) se ha convertido en un clásico del rock electrónico en particular y de la historia del rock en general. Fotografía de Gunter Frohling y diseño de arte de Kart Klefisch.



**Weasels ripped my flesh** (1970) de Frank Zappa & The Mothers of Invention. Cuando Zappa llamó al ilustrador Neon Park (Estados Unidos, 1940-1993), para que dibujara la carátula, fue muy específico y le enseñó una vieja portada de una *magazine* para hombres, diciéndole, "Esta es la idea, ¿qué puedes hacer que sea peor que esto?" (para ver la portada original de la revista: <http://www.arf.ru/Misc/weasels56.html>).



El artista H.R. Giger (Suiza, 1940-), creador de las bestias de los filmes "Alien" y "Especies", diseñó esta portada para el disco **Brian Salad Surgery** de Emerson, Lake and Palmer, bajo la supervisión del diseñador Fabio Nicolli.



La legendaria portada de **Nevermind** (1991) de Nirvana, bajo la dirección gráfica de Robert Fischer, muestra a un bebé desnudo nadando detrás de un billete en un anzuelo de pesca. La discográfica Geffen preparó una portada alternativa sin el pene del bebé, temiendo que ofendiera a algunas personas, pero cancelaron estos planes cuando Cobain dejó claro que el único compromiso que aceptaría sería un sello que cubriera el pene, acusando a cualquiera que estuviera ofendido de ser un "pedófilo". (fuente: Wikipedia)

surrealista, como **In Search of the Lost Chord**, de Moody Blues; **Wow**, de Moby Grape; **Bitches Brew**, de Miles Davis; **Hard nose the Higway**, de Van Morrison; **The lamb lies down of Broadway**, de Genesis; **Hemispheres**, de Rush; **The grand illusion**, de Styx; **Angel Station**, de Manfred Mann, o **Stormbringer**, de Deep Purple. Otras, eligieron abreviar en las fuentes del arte pop, como Savoy Brown, Gong, Mott the Hoople, Rolling Stones. El icono de esta corriente es la carátula de Velvet Underground & Nico: una serigrafía en altos contrastes de una banana, diseñada por Andy Warhol.

Como no podía ser de otra manera, y tratándose de un género que cultiva el "sexo, drogas y Rock 'n roll", el erotismo ocupó un lugar privilegiado en las imágenes de los fonogramas de rock. A lo largo de las décadas, Roxy Music, Jimi Hendrix, Live Crew, Supertramp, Be-Bop De Luxe, Humble Pie, The Slits, Boxer, Tindersticks, Joey Heatherton, Gong, Joy Division, Pulp, The Strokes, Belphegor y Die Toten Hosen -entre una lista mucho más extensa-, hicieron uso de desnudos parciales o totales, según el caso. No obstante, la carátula de discos más sexualmente transgresora pertenece al fonograma homónimo del supergrupo inglés **Blind Faith** (1969), donde se ve a una niña de aproximadamente doce años con su torso desnudo y sosteniendo un avioncito de metal de evidentes reminiscencias fálicas (en 1976, Scorpions quiso emular el mismo impacto con su **Virgin Killer**).

#### Después y ahora

Las tapas de discos pasaron a un primer plano como carta de presentación del estilo del producto musical. Hasta se experimentó con colores para variar el negro del vinilo. A veces, la gráfica se desplegaba en el propio fonograma: dentro de un disco transparente de vinilo se insertaba un disco de papel con una imagen impresa (*Picture Disc*). Centenares de músicos en todo el mundo fueron plegándose a esta tendencia hasta la crisis petrolera de 1973. Luego de un paréntesis protagonizado por la entrada en el mercado del formato en cinta de baja velocidad (*cassette*) -recor-

demostrando que también existían versiones de muchos discos en cinta de carrete abierto y en formato magazine-, a partir de 1986 se fue consolidando el DC como soporte y desde entonces "el arte de tapa" sufrió un impacto. Para comenzar, las dimensiones se redujeron a menos de la cuarta parte. En los últimos años, la creciente forma de distribución directa por *software* (desde un servidor directo a la PC del usuario) ya amenaza con la desaparición de los propios DC. Pero aún desde el comienzo de la crisis, las compañías discográficas nunca ignoraron la importancia de las portadas; simplemente se adaptaron a las restricciones. Así, por ejemplo, para suplir la pérdida del tamaño original de los sobres, algunas bandas se lanzaron a presentar sus fonogramas en vistosos *packagings* (para uno o varios DC): cajas de cartón, plástico y cuero; o cofres de madera y latas de metal de distintas formas y tamaños. Desde 1970 al presente se fueron multiplicando los estilos dentro y fuera de lo que vagamente se llamaba R & R: heavy metal, glam, punk, post-punk, new romantics, garage, grunge, gótico, indie, stoner, nu metal, etc. Cada uno de ellos tanteando un perfil identificatorio. El heavy metal, por ejemplo, siempre incluyó en su gráfica los mismos elementos (diablos, crucifijos, caligrafía gótica, calaveras, hadas, sangre) y es uno de los géneros más conservadores. Concomitantemente al poder de la imagen y su nexos comercial, la vigencia de las bandas en el mercado se fue haciendo cada vez más efímera. Este factor llevó a las discográficas a redoblar esfuerzos promocionales en el intento de prolongar el negocio. Centenares de artistas aparecieron y desaparecieron. La estrategia de difusión en la mayoría de los casos fue determinante, mas allá de la natural decantación del gusto popular. De hecho, esta especie de aceleración del proceso obligó a reciclar viejos estilos procurando una renovación creativa, tanto de parte de los músicos como de los equipos de promoción, incluyendo a los artistas gráficos cuya incursión en el arte digitalizado permitió una mayor gama de herramientas posibles. Sin embargo, es necesario reconocer que la aparición de la tecnología no logró superar algunos excelentes diseños

de portadas "hechas a mano" (**Overnite Sensation**, de Frank Zappa; **Tales from topographic oceans**, de Yes; **Trout mask replica**, de Captain Beefheart; **Aqualung**, de Jethro Tull; **Brian salad surgery**, de Emerson, Lake & Palmer; **Houses of the holy**, de Led Zeppelin; **Crime of the century**, de Supertramp; **Peter Gabriel/2**, de Peter Gabriel; **Leftoverture**, de Kansas). En efecto, a fines de los '70 y comienzos de los '80, la gráfica aún presentaba una elaboración esmerada. (Hay que recordar que las primeras computadoras aplicadas "at home" al diseño gráfico, aparecieron recién a comienzos de los '80, si bien se utilizaban desde antes para fotocomponer tipografía y en algunos casos para realizar montajes. Estos últimos equipos eran sumamente costosos y solamente estaban a disposición de grandes empresas editoriales. Aparte de la fotografía profesional al más alto nivel, eran comunes la utilización de técnicas fotográficas especiales diversas, -montajes y retoque de negativos, reproducción, alto contraste, etc.-, procesos de artes gráficas muy caros y sofisticados como el *dye-transfer*, un perfeccionamiento muy grande en las técnicas de ilustración por aerógrafo, sumados a un elevado nivel en las técnicas de impresión finales.) Algunos discos apuntaron a mantener algo más que una marca de fábrica o subrayar conceptualmente el estilo musical (aunque algunos consumidores descubrieron que Iron Maiden no es una banda tan dura como aparentan sus portadas, o aquellos que expresan que Kiss hacen R & R y no Brutal Metal), aspecto que decayó hacia fines de los '80 con los grupos Post Punk, New Romantics y

New Wave. El rebrote aconteció en los '90, cuando las discográficas echaron mano al viejo arte underground para vestir a sus artistas góticos, de garage y rock alternativo, sobresaliendo entre estos últimos los casos de Nirvana (**Nevermind**, **In utero**) y Jane's Addiction (**Nothing's Shocking**). Ya a finales del siglo pasado, las carátulas elaboradas fueron pasando al patrimonio de músicos e intérpretes menos masivos, pertenecientes a géneros como el jazz *avant garde* y *world music*, así como a representantes de estilos "extremos": el trash, hard core y death metal. Cierta originalidad tienen artistas de la talla de Devo, Marillion, Talking Heads, David Byrne, Korn, Porcupine Tree, Human League, The Yobs, Pulp, The Damned, Hunters & Collectors, Pere Ubu, Bran Van 3000, Jack Off Jill, Within Temptation, Kasabian, New Pornographers, Franz Ferdinand o Beck, quien editó su DC **The information** (2006) con una carátula interactiva (sobre una base cuadrículada el consumidor puede pegar, a su gusto, las pegatinas que incluye el librito).

La relevancia de la calidad de estas obras -entendidas como ilustración conceptual y promoción del producto musical- sigue siendo motivo de discusión, y la pugna entre criterios de visibilidad por parte de empresarios discográficos y músicos aún continúa. ■

#### Bibliografía parcial:

**Graphis Record Covers. The evolution of graphics reflected in record packaging.** Walter Herdeg, Editor/Walter Herdeg, The Graphic Press, Zurich, 1974

**Views.** Roger Dean. Dragon's Dreams, Surrey, England, 1975

**Album Cover Album (1 al 6).** Editados a partir de 1977 y hasta 1992, estos libros reúnen las carátulas preferidas de Roger Dean, Hipgnosis, Storm Thorgerson y Vaughan Oliver entre otros. Paper Tiger, Surrey, England, 1977-1992

**Classic Album Covers of the 60s.** Storm Thorgerson. Paper Tiger, Surrey, England, 1989

**100 Best Album Covers.** Storm Thorgerson, Aubrey Powell. DK ADULT, England, 1999

**Blue Note: Album Cover Art.** Graham Marsh & Glyn Callingham. Chronicle Books, New York, USA, 2002

**For the Record: The Life and Work of Alex Steinweiss.** Jennifer McKnight-Trontz, A Steinweiss Princeton Architectural Press; New York, USA first edition, 2000

Se agradece muy especialmente la participación del diseñador Rodolfo Fuentes en la corrección de este texto y las sugerencias por él recibidas.



Prácticamente no existe banda o solista en la historia de la música rock, que no haya ilustrado las portadas de algunos de sus fonogramas solamente con su nombre o con el título del disco. **Phantasmagoria** (1972) de la banda inglesa Curved Air responde a una ilustración "retro" del artista y editor John Gorham bajo la dirección de arte de Richard Rockwood, en el mismo estilo del famoso "**Harvest**" de Neil Young. Pero tal vez el ejemplo paradigmático de esta tendencia es el conocido diseño de Jamie Reid para "**Never Mind the bollocks**" de los Sex Pistols.



**Spartacus** (1975), de Triumvirat. Basado en una idea del baterista Hans Bathelt y diseñada por el Atelier Kochlowski, esta portada se convirtió en la más representativa de la discografía del trío germano.



El fotógrafo de moda francés Jean-Francois Lepage es el autor de esta fotografía de **Nina Hagen** (1989) cuyo negativo es intervenido bajo la dirección artística de Jean-Paul Gaultier (reconocido diseñador que vistió a Nina Hagen, Grace Jones, Madonna y Marilyn Manson).

## Algunos autores de portadas de discos de rock

### HISTORIETISTAS:

**Robert Crumb**, autor de *Mr. Natural* y de *Fritz el gato*: Janis Joplin, The Big Brother & The Holding Company.

**Charles Burns**: autor de *Skin Deep* y *Agujero negro*: Iggy Pop

**Rick Griffin**: Grateful Dead, The Cult

**Frank Frazetta**, autor de *Ace Mc Coy*: Molly Hatchet.

**Tanino Liberatore**, autor de *Ranxerox*: Frank Zappa

**Ken Kelly**, portadista de los comics de terror de la *Warren Comics*: Kiss.

**Richard Corben**, ilustrador para *Conan* y *Creep*: Meat Loaf.

**Brian Bolland**, autor de *Juez Dredd*: Fink Brothers.

### ILUSTRADORES INDEPENDIENTES:

**Heinz Edelman**: Beatles

**Peter Max**: "Yellow Submarine" de los Beatles, y autor del logo de Yes para el disco "Talk"

**Neon Park**: Frank Zappa & The Mothers of Invention, Little Feat.

**Gary Panter, Cal Schenkel**: Frank Zappa

**David Mc Macken**: Frank Zappa, Bulletboys

**Barry Godber**: King Crimson

**Martin Sharp**: Cream

**Roger Dean**: Dr. Strangely Strange, Budgie, Clear Blue Sky, Keith Tippet, Jade Warrior, Ramases, Assagai, Patto, Yes, Asia, Uriah Heep, Osibisa, Camel, Midnight Sun, Steve Howe. También realizó el logotipo de Virgin Records y de los grupos Yes, Asia y Osibisa.

**John Pasche**: autor del logo de los Rolling Stones

**Gerald Scarfe**: Pink Floyd The Wall

**H. R. Giger**: Emerson, Lake & Palmer, Magma, Debbie Harry, Celtic Frost, Dead Kennedys, Atrocity

**John Van Hamersveld, Philip Garris**: Grateful Dead

**Keith Morris**: Van Der Graaf Generator

**Mike Maloney, Peter Lloyd**: Kansas.

**John Cleveland**: The 13<sup>th</sup>. Floor Elevator

**Jim Fitzpatrick**: Thin Lizzy

**Tony Benyon**: May Blitz, Patto

**Peter Cross**: Anthony Phillips

**Lee Conklin**: Santana

**David Singer**: Santana, Nextasy

**John Gorham**: Curved Air

**Peter Lloyd**: Jefferson Starship, Rod Stewart

**Frank Kelly Frears**: Queen.

**Mark Wilkinson**: Marillion, Fish, Menayeri.

**Dave Roe**: Nazareth, Jon Anderson.

**Rob Springett**: Van Morrison

**Wilson Mc Lean**: Return to Forever

**Chris Poisson**: Mahavishnu Orchestra

**Philip Travers**: The Moody Blues

**Jimmy Grashow, Burton Silverman, Ian Mc**

**Caig, Anton Morris**: Jethro Tull

**Bogdan Zarkowski**: Ian Anderson, Simple Minds

**Travis Smith**: Anathema, Dead Soul Tribe, Gordian Knot, Katatonia, Nevermore.

**Hajime Sorayama**: Aerosmith

**Alfreda Bengé**: Fred Frith

**Joe Garnett**: Deep Purple

**Chris Achilleos**: Uriah Heep

**Derek Riggs**: Chris Catena, Iron Maiden, Guardians of time, Strangehold

**Lou Beach**: Weather Report, Yellow Magic Orchestra

**Alberto Vargas**: The Cars

**Mati Klarwein**: Santana, Miles Davis, Reuben Wilson, Mark Egan, White Lightnin', Buddy Miles

**Laurence Bogle**: The Fatima Mansions

**Storm Thorgerson**: Cranberries, Anthrax, Audioslave, The Mars Volta, Pink Floyd.

**Hugh Syme**: Rush, Supertramp, Harlequin, Megadeth, Bon Jovi.

**Neville Brody**: Depeche Mode, Cabaret Voltaire, Level 42

### ESTUDIOS DE DISEÑO:

**Duffy Design Concepts**: David Bowie

**Shirtsleeves Studios**: Manfred Mann's Heartband

**Hipgnosis** (Storm Thorgerson, Aubrey Powell, Peter Christopherson.): Dady Longlegs, Pink Floyd, Caravan, UFO, Led Zeppelin, Brand X, Genesis, Peter Gabriel, Styx, Scorpions, 10 CC, Alan Parsons Project, Bad Company, Godley & Creme, Rainbow, Wings, Yes, Black Sabbath.

**Atelier Kochlowski**: Triumvirat, Eloy

**Art slave**: XTC, Blue Murder, White Zombie

**Central Station Design**: Happy Mondays, The adventure babies.

**Zeckle Graphics**: The Inevitable Breakups,

Madball, Drop Zone

**Peter Saville Associates**: Joy Division, OMD, Ultravox, New Order, King Crimson, Wham!, Aztec Camera, Pulp.

**The Designers Republic**: Pulp, música electrónica inglesa en general

### ARTISTAS PLÁSTICOS:

**Andy Warhol**: The Velvet Underground, Rolling Stones, Paul Anka, Billy Squier.

**Ron Pieniak**: Yezda Urfa

**Julian Grater**: Peter Gabriel

**Martin Hoffman**: Blondie

**Gottfried Helnwein**: Scorpions

**Robert Rauschenberg, Howard Finster**: Talking Heads

### FOTÓGRAFOS:

**John Blake**: Pink Floyd

**Marcus Keef**: Colosseum, Rod Stewart, Black Sabbath, Status Quo

**Gabi Nasemann**: Mott the Hoople

**Henri Ditz**: Doors

**Brian Ward**: David Bowie

**Robert Frank**: Rolling Stones

**Karl Stoecker**: Roxy Music, Legend

**Paul Wakefield**: Supertramp, Siouxsie & The Banshees

**Herbert Worthington**: Fleetwood Mac

**Joel Baldwin**: Santana

**Annie Leibovitz**: Bruce Springsteen

**Linda Eastman**: Wings, Paul Mc Cartney

**Pennie Smith**: The Slits

**Jean-Francois Lepage**: Nina Hagen

**Steve Meisel**: Madonna

**Patti Perret**: Annette Peacock

**Dominique Le Rigoleur**: Sinéad O'Connor

**Trevor Key**: Mike Oldfield, Phil Collins, Pauline Murray & The Invisible Girls; OMD, Peter Gabriel

**Robert Mapplethorpe**: Patti Smith, Television, Laurie Anderson

**Jan Saudek**: Daniel Lanois, Soul Asylum

### ILUSTRADAS POR LOS PROPIOS MÚSICOS:

Inger Lorre (The Nymphs), Chris Dreja (The Yardbirds), John Entwistle (The Who), Charlie Watts (Rolling Stones), James Hetfield (Metallica), Cat Stevens, Jon Anderson, Bob Dylan, John Lennon, Joni Mitchell, Edie Brickell.

impresora  
**CONTINENTAL**

Calidad, tecnología y servicio de una familia gráfica.

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



# El tiempo en la pintura de Javiel Raúl Cabrera (**Cabrerita**)

| Pablo Thiago **Rocca**

*"...en este país de `balconeros antojadizos, distraídos o desmemoriados`... algún día se lo estudiará seriamente, como seriamente se estudiará a los demás personajes vernáculos de su mismo oficio... `sepultados en vida y en muerte`. Falta mucho todavía. Pero ya vendrá".<sup>1</sup>*

Estamos habituados a pensar en la pintura como un hecho estático. Una expresión humana que, por razones inherentes a sus presupuestos formales, excluye el movimiento y a su principal aliado, el tiempo. Tiempo y movimiento son vistos, pese a las diatribas de los cubistas y los futuristas, como grandes limitantes del ejercicio pictórico, al menos, en tanto producción de obras sensorias. Esta forma de entender la pintura ha primado también en los análisis de la perspectiva hasta el arribo teórico de Erwin Panofsky.<sup>2</sup> Tendemos a creer que el tiempo no puede representarse en la pintura sino a través de alegorías y otras figuras retóricas de dudosa eficacia. Más aún: frecuentemente imaginamos el lienzo pintado como representación de un espacio y tiempo congelados, tal vez por cierta pintura que aspira a cierto tipo de inmortalidad (retratos de la monarquía y la burguesía). La pintura como vehículo laudatorio y demarcador de estatus social se sustenta en la idea de una prolongación del instante fijo a *perpetuidad*. Pero lo cierto es que en el acto pictórico confluyen las formas de una temporalidad que se *concreta y distiende en la materia plástica*: el pulso, el *tempo*, el trazo con su duración e intensidad, marcan la superficie y le imprimen el sesgo aurático a la obra. El cuadro es un embudo de tiempo y a la vez su recipiente (perdón por la metáfora espacial). Los criterios que los peritos calígrafos adoptan para validar la firma de un cuadro no son muy diferentes al que emplean los expertos cuando determinan la atribución de la tela en función de los detalles de la factura estilística. Sin esa asunción del tiempo, de los tiempos personales, idiosincrásicos, no habría distinción, autenticidad, ni autoría. Podemos considerar que este hecho no justifica la extravagancia de los precios de algunas obras famosas, la dilatación del ego personal o la mitificación del genio creador. Pero aún ante la ausencia del sujeto (anonimato), por las obras (por el objeto) conocemos al artista.

Borges aseguraba que el tiempo constituye el problema central de la metafísica. Alejada de los estilos y de las modas, la pintura de Javiel Raúl Cabrera (1919-1992), se nos ofrece como un hecho plástico esencialmente metafísico y, el tiempo, como uno de los asuntos centrales de su quehacer. No sólo porque es una pintura que Joaquín Torres García calificó de antinaturalista,<sup>3</sup> sino porque reclama la contemplación de un más allá de la realidad física en pos de una evocación del gesto (advertible, por ejemplo, en la posición de los dedos en la figuras) el tono (color y veladuras) y la estructura. Y porque tal operativa se realiza en nombre de una recuperación (real y simbólica) del tiempo perdido.

*"Sayagués: ¿Está pintando usted ahora?"*

*Cabrerita: Estoy haciendo un tipo de realismo como Barradas. Siempre me atrajo la realidad. Pero del recuerdo. Yo pinto de recuer-*



**Autorretrato**, lápiz y acuarela, 1965.

*dos, tanta cosa heterogénea que va pasando, y al final es lo único que me queda, los recuerdos."*<sup>4</sup>

*"Klein: ¿Y qué pinta?"*

*Cabrera: Niñas, paisajes... naturaleza muerta, retratos, cosas abstractas... Pero sobre todo realidades de recuerdos. Eso es lo que más queda."*<sup>5</sup>

De un lado, la producción de Cabrerita parece suspendida en su propio tiempo, o mejor dicho, en una serie de tiempo distinta<sup>6</sup> que evoluciona sin contacto de temas e intereses con la pintura de su "tiempo", es decir, del tiempo histórico de sus pares, que dejan de ser, en este sentido, sus contemporáneos, aislándolo en su diferencia temporal, psíquica, social. Y de otro lado, los tiempos (con

mayúsculas y con minúsculas) representan para Cabrerita un tema de recurrente angustia.

Cabrera dirigiéndose a Manuel Espinola Gómez: "No creía que Ud. pudiera manejar tan bien lo abstracto". Y en un momento le pregunta con mucha intensidad: "¿Usted también sufre de la rapidez de terminar rápido? A mí me pasa. No cuando era joven y recién estaba aprendiendo, pero ahora tengo urgencia por terminar".<sup>7</sup>

"... la pintura, antes, era de otra clase... Eran retratos, así, ¿no?, pero después cambió la pintura... Antes, por ejemplo, Leonardo da Vinci, ¡uyyyyy!... puso años para hacer La Gioconda... Ahora no es así el arte... ahora es más rápido, ¿sabe?... Porque ahora ya no hay tiempo para hacer esos cuadros, la vida cambió, todo cambió, pero aquella gente de aquella época se pasaba años trabajando, tenían tiempo ellos... Tenían un estudio muy grande, y allí se pasaban pintando siempre, se pasaban todo el día pintando durante años..."<sup>8</sup>

Las dos entrevistas recién citadas las otorga Cabrerita al año de abandonar la Colonia Etchepare y corresponden a la etapa de su obra que llamamos de licuación, por el modo en que se deslían las estructuras compositivas de sus motivos, generalmente figuras femeninas (que simplíficadamente se catalogan de "niñas"). Se tiende a pensar que esta disolución formal obedece a dificultades motrices debido a su fragilidad psíquica, los tratamientos de choque y la medicación que se le administraba. Estos argumentos, plausibles, no toman en cuenta las declaraciones del artista y declinan, como veremos más adelante, ante las evidencias de un estudio diacrónico y comparativo de su producción. La hipótesis que arriesgamos es que la "licuación" de sus acuarelas y dibujos, acontece porque el artista siente que en el acto creativo agota –y se agota en– el tiempo.

"Me siento más cómodo con el óleo, pero suelo utilizar la acuarela porque sus resultados no se pueden cambiar. El tono se logra rápido y de una vez"<sup>9</sup>

La rápida ejecución pictórica es fruto, en parte, de una visión escatológica influida por concepciones religiosas que en su vida parecen retornar del pasado (educación cristiana del asilo) al ingresar al hogar de la familia de católicos practicantes, los Luchinetti, que lo adopta para sacarlo de la internación .

"Mérica: Usted es creyente ¿en qué presente o ve la presencia de Dios? Cabrerita: En que la vida es infinita, en que nadie entiende qué es... Estuvo siempre, pero nadie entiende qué es... Uno mira el cielo y no sabe dónde termina. Si tuviera una terminación en algún lugar no sirve ¿verdad Y bueno: eso es creer en Dios."<sup>10</sup>

Dios es lo que no se sabe, lo que no se entiende ni se agota. Su trabajo en esta etapa creativa parece estar en concordancia con esta



Sin título. Acuarela, 1965.

creencia. Quienes lo conocieron de cerca concuerdan en la absoluta ausencia de pretensiones materiales de Cabrerita. Si la pintura es un embudo de tiempo, en Cabrerita también es un embudo de las proyecciones sociales "adversas" del tiempo. Thomas Merton, el monje trapense de la abadía de Gethsemani, reflexionaba en los siguientes términos (en los años que Cabrera estaba aún internado): "Vivimos en el tiempo que no hay sitio, que es el tiempo del fin. El tiempo en que todos están obsesionados por la falta de tiempo, la falta de espacio, el ahorrar tiempo, conquistar espacio, proyectar al tiempo y al espacio la angustia que les producen las furias tecnológicas del tamaño, el volumen, la cantidad, la velocidad, el número, el precio, la fuerza y la aceleración."<sup>11</sup> El pintor Manuel Aguiar, que conoció de joven a Cabrera, afirmaba en una nota publicada con motivo de la muerte de éste, "En él los mecanismos de la emulación, la competencia, la mentira, la hipocresía, el ansia de posesión en suma, nunca prendieron (...) nunca tuvo en su mira y sus deseos una adaptación o un compromiso o un acumular. Su ser había decretado la inexistencia del haber. Y esto con todo lo que de inasumible y doloroso podía aparecer a nuestros ojos".<sup>12</sup>

Cabrerita era incapaz de negarse a los reclamos que le hacían de sus obras aquellos que querían acumularla, y que explica tanto la increíblemente elevada cifra de su producción como su dispersión espacial y la imposibilidad real de un relevamiento exhaustivo.

Cabrerita:...Tengo más de mil cuadros pintados. ¡Y si voy a los que perdí! Por ahí tengo una cantidad más.

Mérica: ¿Y dónde están esos cuadros?

Cabrerita: No tengo idea. Los tienen guardados. Los tienen guardados gente rica.<sup>13</sup>

**ALQUIMIA**  
ESTUDIO FOTOGRÁFICO

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

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

Era incapaz de detener la pintura una vez que comenzaba, y esto a su vez, le significaba un mayor abandono. Conforme la exigencia de su obra crecía en número, más tiempo le era reclamado y más de él se desprendía.

Sin embargo, cuando su creación deja de afanarse por los recuerdos y se aboca al presente, pierde ese carácter débil, delirante, de sus últimas "niñas". En sus numerosos autorretratos Cabrerita vuelve a sostener la estructura y es capaz de toda la complejidad de una composición de carácter detallista, incluyendo la aguda perspicacia de su mirada. Un autorretrato del año 1965, año de crisis depresiva, nos lo muestra en pleno dominio gráfico de la línea y con una visión penetrante de sí mismo. La comparación con el resto de su obra de entonces deja sin argumentos a los apologistas de la destrucción psíquica de Cabrera, que no fueron pocos mientras él vivía y que comprenden a buena parte de la llamada generación del 45.

En los autorretratos vemos con mayor énfasis aún que la pintura de Cabrera es un acto de afirmación de su conciencia. Es una pintura, como dijo Torres, profundamente afirmativa. De allí que, más cruel que el robo o el reclamo abusivo de su obra, sea el hecho (que ha denunciado el artista Alejandro Casares y que se menciona en la entrevista y en el texto de Zaffaroni/Mora)

de la sustracción de sus propias referencias plásticas. Él quisiera ver sus antiguos cuadros, sus carpetas de dibujos, pero las obras se le arrebataban sin que pueda obtener retorno de ninguna clase. Cabrerita elabora su obra de manera secuencial, cronológica, y no espontánea, como al parecer pretendió la sociedad de "su" tiempo.

Zaffaroni/Mora: *Y esos ritmos cruzados, los esquemas geométricos que tú hacías en tu obra, aquellos, que, de alguna manera, contenían la imagen... ¿no los hacés más?* Cabrerita: *Si, no, no me acuerdo bien; no tengo obra de aquel tiempo; quisiera ver, no tengo... (Le mostraron fotos de su obra anterior, se interesa entusiasmado). Sí, quiero tener eso; eso me gusta... (Lo dice como queriendo hacer lo que hizo; como si él se admirara a sí mismo... Le dejamos documentación sobre sus acuarelas primeras).*<sup>14</sup>

*Yo lo único que preciso es yerba y tabaco y todo lo demás para materiales para pintar... Compraría óleos (si tuviera dinero), un lindo papel, acuarelas... esas acuarelas extranjeras ¿vivo?, que no se borran, que duran siglos y siglos... Eso es lo que yo compraría.*<sup>15</sup> □

Notas

1. Manuel Espínola Gómez, citado en el folleto *Cabrerita* de Galería Latina, Montevideo, 1993.

2. Que pone el énfasis el desplazamiento del obser-

vador y la concavidad de la retina para la percepción y el análisis del espacio pictórico en **La perspectiva como forma simbólica**, 1 ed. 1927 (Ed. Española, Tusquets, 1999, Barcelona).

3. "...pintor antinaturalista (...) que huye del arte y la realidad actual (...) cuya filiación es un enigma, con un estilo profundamente afirmativo y una personalidad francamente independiente..." Torres García citado en el folleto de la exposición de Cabrera en el Teatro Essaión de París (1985), firmado por "Amis de Cabrera". La cita, más extensa en el original, se transcribe como una presentación escrita por Joaquín Torres García "prefacio de una exposición en Montevideo".

4 Sayagués Areco, Mercedes. "No es una leyenda, es un hombre", *Opinar*, 12/2/1981.

5. Entrevista a Cabrera de Darío Klein, "Pinto realidades de recuerdos", *El País Cultural*, N 227, 1994.

6. James Bradley explicado por Borges: "¿Por qué imaginar una sola serie de tiempo? Yo no sé si la imaginación de ustedes acepta esa idea. La idea de que hay muchos tiempos y que esas series no son ni anteriores, ni posteriores ni contemporáneas. Son series distintas. Eso podríamos imaginarlo en la conciencia de cada uno de nosotros." Conferencia *El tiempo en Borges oral*, Bruguera, Barcelona, 1980.

7. Sayagués, 12/2/1981.

8. Mérica, Ramón, Entrevista a Cabrera "El beneplácito de los heliotropos", *Suplemento de El Día*, 23/8/1981.

9. Sayagués, 12/2/1981.

10. Mérica, 23/8/1981.

11. "El tiempo del fin es el tiempo sin sitio" en **Incursiones en lo indecible**, Plaza y Janés, Barcelona, 1974.

12. "De corazón abierto", *Brecha*, 29/01/1993.

13. Mérica, 23/8/1981.

14. Mora, Margarita y Zaffaroni, Raúl "Cabrerita, realidad e irrealidad", *Temas de Psicoanálisis*, N° 20, 1993.

15. Mérica, 23/8/1981.

**Las etapas creativas\***

**Etapla formativa** (1935-40), mayormente desconocida. Se supone que abunda en dibujos de carácter naturalista y retratos al óleo.

**Etapla vitraux** (1941-51) es de gran dominio del dibujo y de fuerte estructuración, con acentos rítmicos y bocetos marginales que comienzan a invadir la forma primaria de la composición (figuras femeninas, retratos, paisajes).

**Etapla de transición** (1951- mediados de la década del 60) acuarelas grandes y bien estructuradas, pero sin tanto remarcado como las de su época de vitraux, ni complejidades en el dibujo (figuras femeninas y masculinas de frente y perfil).

**Etapla de licuación** (década del 60 - 1992) está constituida mayormente por acuarelas pequeñas, de motivos lavados y poca estructura (figuras femeninas).

\*Extraído de "Notas sobre Niña de Raúl Javier Cabrera", Pablo Thiago Rocca, **Nuevas Vías de Acceso III**, MNAV, Montevideo, 2008.

**La vida**

Raúl Cabrera Alemán nace en Montevideo en diciembre de 1919. A los pocos años es dejado en el Asilo Dámaso Antonio Larrañaga. A la edad de 10 años lo adopta una familia de inmigrantes italianos. Concorre a la escuela José Pedro Varela (1932-1935) donde manifiesta un talento especial para el dibujo. Asiste brevemente al taller de Gilberto Bellini. Abandona la escuela y trabaja como repartidor de viandas. Por esta época concurre esporádicamente al taller de Pablo Serrano y de Carlos Prevosti. Deja su hogar de adopción, aproximadamente a los 18 años, para vivir en la calle. En 1940 trabaja amistad con el poeta José Parrilla, se vinculan a la vida bohemia y a las tertulias del Sorocabana, del Metro, del Yatasto. Tiene algún contacto con el Taller de Torres García y conoce personalmente al maestro así como a varios de sus discípulos. Por esta época se inventa el nombre Javiel. Obtiene un premio adquisición en el V Salón Municipal (1944), en el VII Salón Municipal (1946) y Primer Premio Especial, Medalla de Bronce en el X Salón Nacional de Pintura (1946). Durante esta década expone de forma individual tres veces en el Ateneo y dos en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Vive algún tiempo con Parrilla y cuando éste viaja a Europa lo deja a cargo de su hermana Lucy. Hacia 1951 es internado en el Hospital Vilardebó y al poco tiempo pasa a la Colonia Etchepare donde permanecerá por tres décadas. Ocasionalmente lo dejan salir con otros internos a ver muestras de arte. (En ningún momento abandona totalmente su pintura). En 1980 la familia Lucchinetti lo invita a vivir a su casa en Santa Lucía, donde residirá hasta su muerte. En 1981 una selección de sus obras viaja a la XVI Bienal de San Pablo, sin que él estuviera enterado. En 1983 viaja a Niza (Francia) invitado por su amigo Parrilla y permanece 10 meses en ese país. A su regreso, de nuevo con los Lucchinetti, realiza varias exposiciones individuales en galerías montevideanas. En 1985 se lleva a cabo una gran exposición en el Teatro Essaión de París con pinturas de Cabrera y poemas de Parrilla. En 1987, a instancias de Manuel Espínola Gómez, el Estado le otorga una pensión graciable. Fallece en Santa Lucía en diciembre de 1992.

# La Escuela de Diseño de Ulm: uruguayos atentos a la vanguardia

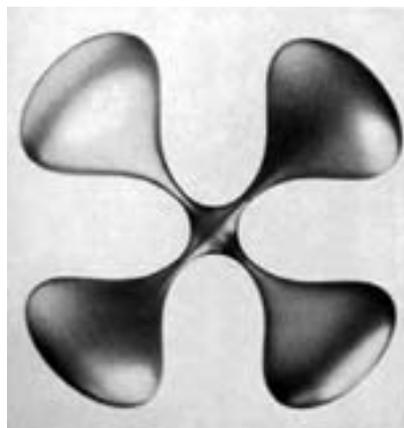
Hace cuarenta años, en noviembre de 1968, cerraba la Hochschule für Gestaltung de Ulm (HfG). Aunque su nombre era impronunciable para los uruguayos, muchos la conocieron y tomaron como modelo de enseñanza del diseño llamándola simplemente Escuela de Ulm.

Daniela Tomeo

La escuela había nacido en 1953, siendo su origen la "Fundación Hermanos Scholl", creada por Inge y Grete Scholl, en memoria de sus hermanos Sophie y Hans, asesinados por los nazis en 1943. Jóvenes artistas y diseñadores se integraron a la institución, Otl Aicher y Max Bill fueron los más destacados. Este último, quien además había sido estudiante en la ya entonces mítica Bauhaus, dirigió la escuela en los primeros años. El nacimiento de la Escuela de Ulm fue auspicioso. Walter Gropius sugirió que la llamaran Bauhaus de Ulm, ofrecimiento que los jóvenes rechazaron, pues el objetivo era crear una institución nueva que ayudara a la construcción de un mundo que renaciera de las cenizas de la guerra.

En Ulm el arte y la industria se encontraron. El arte concreto era abrazado por muchos artistas de la época, siendo Max Bill uno de los más destacados representantes europeos. Herederos de algunos de los postulados de Piet Mondrian, creían que el arte se integraría a la vida a través del diseño de objetos. Empresas como Braun o Lufthansa convocaron a Aicher, Dieter Rams o Hans Gugelot, docentes de la institución para diseñar logotipos o productos.

A lo largo de los quince años en que la escuela funcionó, las discrepancias internas existieron. Esas discrepancias contribuyeron a la madurez e independencia del diseño como disciplina. Max Bill, creía que el arte y el diseño estaban íntimamente relacionados y en la formación del diseñador las artes plásticas debían tener un lugar relevante. Otros docentes en cambio, creían en cambio que el diseñador no solo debía tener una formación artística, sino también en disciplinas como economía, sociología, política, matemática o física.



Imágenes tomadas de la muestra "Modelos de Ulm, el diseño de la nueva Alemania /1953-1968". Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (febrero de 2008)

Dice Aicher sobre Bill: "Se empeñó en que también en Ulm hubiera, como en la Bauhaus, estudios para pintores y escultores y talleres para trabajos de orfebrería en oro y plata. Para Walter Zeischegg y para mí, esto era inimaginable. (Tomás Maldonado y Hans Gugelot vinieron más tarde, pero compartían nuestro punto de vista)."

En 1957 triunfó este segundo punto de vista y Tomás Maldonado fue el director de la escuela sustituyendo a Max Bill. Se estudiaron nuevas tecnologías y se planteó una sistematización de la práctica del diseño. Mientras los debates y conflictos internos se sucedían, la escuela producía logotipos, afeitadoras, tocadiscos, señalética y distintos tipos de productos que se eran la cara visible de la Nueva Alemania y se distribuían a nivel internacional.

Los uruguayos, preocupados por estos temas conocían ampliamente lo que sucedía en Ulm. La artista plástica María Freire había estado en la escuela a la que recuerda con gran admiración. Las Bienales de San Pablo que comenzaron a celebrarse en 1951, año en que el Gran Premio de escultura fue otorgado a Max Bill, eran visitadas asiduamente por estudiantes uruguayos. Regresaban de ellas con catálogos, revistas y publicaciones, habiendo tomado contacto directo con el arte del primer mundo.

Tomás Maldonado, el segundo director de Ulm, era una figura conocida en el Río de la Plata. Había nacido en la Argentina donde formó parte de la vanguardia concreta de los años cuarenta, liderando el grupo Arte Concreto-Invencción. Desde 1951 tuvo una destacada actuación como editor de los sellos Nueva Visión e Infinito en los que se publicaron obras de arquitectura y diseño de autores como Gropius o

Moholy-Nagy. Fue responsable además de publicaciones periódicas, los cuadernos **Summa - Nueva Visión** (1951-1957), **Ciclo** (1948-1949) y del boletín del **Cea 2** (1949), que trataron temas absolutamente contemporáneos. La **Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay** publicó en varias oportunidades artículos tomados de las publicaciones "con autorización de la Revista Nueva Visión."<sup>1</sup> María Freire también da testimonio de la influencia de estas publicaciones en la vida artística y cultural uruguayo: "El Movimiento Nueva Visión y las revistas de cultura visual dirigidas por Tomás Maldonado llegaban a Montevideo y los comprábamos. En uno de ellos hay un discurso de Mies en homenaje al cumpleaños número setenta de Gropius."<sup>2</sup>

En 1964 volvió Tomás Maldonado al Río de la Plata y sus actividades fueron ampliamente atendidas por el Instituto de Diseño (IdD) de la Facultad de Arquitectura. Maldonado dio una conferencia en Montevideo y participó de mesas redondas, organizadas en la Facultad. En su conferencia, Maldonado insistió en la necesidad de crear escuelas de diseño para formar profesionales especializados en el área, rechazando la práctica frecuente de que fuera el arquitecto quien incursionara en el diseño industrial sin estar preparado. Propuso la existencia de escuelas de urbanismo, arquitectura y diseño separadas y en las que se apostara a la investigación y al contacto con el medio.<sup>3</sup>

Propuso enfatizar el vínculo entre los docentes, la investigación universitaria y las empresas. Con respecto a la experiencia de Ulm explicaba: "resolvimos que nuestra única posibilidad de salvación para hacer una buena institución, para tener gente calificada, era, no solo aceptar que los profesores tengan espacios de trabajo para la industria, para los problemas de desarrollo sino por el contrario apoyar, exigir que los tengan". Las preguntas de los asistentes a la conferencia mostraron un público uruguayo atento y conocedor de la Escuela alemana y sus propuestas.

En Buenos Aires, Maldonado, participó de un Seminario sobre Diseño Industrial auspiciado por las Naciones Unidas al que asistió como enviado por el IdD Glauco Casanova quien tomó registro taquigráfico de las ponencias.

Los docentes asistentes al curso editaron una versión de las exposiciones hechas por Maldonado para "dar una idea aproximada a aquellos interesados en el tema, que no tuvieron la misma oportunidad, oportunidad que reiteramos excepcional por la erudición y el rigor metódico del ilustre conferencista."<sup>4</sup>

Pocos años después, en 1971, la Oficina del Libro del CEDA publicó artículos del profesor de la HfG de Ulm Claude Schaidt sobre el diseño industrial, la Bauhaus y la Escuela de Ulm.<sup>5</sup>

Los uruguayos conocíamos Ulm y también estábamos preocupados por el diseño y la formación de profesionales idóneos.



Cubierta del libro escrito por Tomás Maldonado sobre Max Bill. Ed. Nueva Visión. Argentina. 1955.

La Facultad de Arquitectura tenía un Instituto de Diseño cuyos objetivos eran: "la investigación, la docencia, el asesoramiento, la divulgación de la disciplina del diseño arquitectónico, tomando esta expresión en su proyección más amplia, esto es, abarcando desde la arquitectura propiamente dicha, hasta los elementos portátiles del equipamiento, y en un sentido más estricto, del aspecto formal o plástico de la creación, debidamente condicionado a las exigencias y características impuestas por la función y a la racionalidad y economía de la técnica constructiva."<sup>6</sup>

En 1968 la Hochschule für Gestaltung de Ulm no recibió más subvención estatal y cerró. Los proyectos de crear escuelas de diseño en nuestro país quedaron postergados hasta los años ochenta e incluso desapareció el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura. Pero esta historia nos recuerda que contrariamente a lo que se sostiene muchas veces, la vanguardia no siempre llegó a Montevideo con retraso. ■

*"... el arte Concreto, al contrario de lo que se cree, que es un mero pasatiempo para unos pocos, está llamado a ser el arte social de mañana, pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios en los que en el futuro se llevarán a cabo los programas más radicales de transformación de la vida."*

Tomás Maldonado

Tomás Maldonado (1922) vive en Europa y es profesor emérito del Politécnico de Milán. Sus investigaciones han girado en torno al diseño, la semiótica y la comunicación. Trabajó en Olivetti, junto a Ettore Sottsass y ayudó a construir el concepto de imagen de identidad corporativa de la empresa. Fue editor entre 1977 y 1981 de la prestigiosa revista Casabella, siempre consciente de que el diseño y la comunicación no son campos ajenos. Desde el año 2000 volvió a la plástica, actividad que había abandonado. Entre diciembre de 2007 y febrero de 2008 se pudo visitar en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires dos exposiciones rendían homenaje al diseñador y la Escuela: "Tomás Maldonado. Un itinerario" y "Modelos de Ulm, el diseño de la nueva Alemania /1953-1968".

1 Rev. Arquitectura. Sau. No. 225. Dic. 1952. Pág.30 y ss. Se publica un artículo titulado Pintura, Escultura y Arquitectura.

2 Entrevista realizada a María Freire. 19. 8. 1999

3 MALDONADO, T. Buenos Aires Montevideo- 1964. Inst de Diseño- Fac Arq. Udelar. Montevideo 1964

4 Así lo expresa Glauco Casanova uno de los asistentes. En MALDONADO, T. Op. Cit. Pág. 38

5 La publicación recogía artículos publicados en revistas de arquitectura francesas como *Architettura*, *formes, fonctions* y *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

6 Rev Fac de Arquitectura No 3- Set. 1961. Pág.113

La información manejada en el artículo forma parte de la investigación LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO ENTORNO HUMANO, LOS INTERIORES QUE CONSTRUYERON LOS URUGUAYOS (1950-1970), desarrollada por la autora en el Instituto Universitario Bios.

# La falsificación de obra artística en Uruguay (1ª parte)

Ontológicamente, la práctica de la falsificación es una réplica a la hipótesis del Mundo de las Ideas de Platón. En nuestra comarca, el falsificador de obras de arte no está imbuido de la vanagloria cosechada, sino que es un ignoto instrumento a las órdenes de un mercado perforado por la ausencia de escrúpulos y la avidez de dinero fácil.

| Arthur Perschack



Cuando, a comienzos del siglo XIX, el arte queda librado a las leyes del mercado, emerge la obra de arte falsa. Si bien ya existía la falsificación desde el Renacimiento (1) durante el siglo XX se desató la práctica y se descubrieron algunos de los más reconocidos falsificadores de pintura artística como Eric Hebborn, Van Meegeren, Tom Keating y William Blundell. En Uruguay, a los casos históricos y nada esclarecidos sobre falsificaciones de pintura de importantes maestros de la plástica nacional, como Barradas, Figari, Costigliolo, Llorens o María Freire, se sumó últimamente la aparición de obra apócrifa de Manuel Espínola Gómez. El caso de Espínola es altamente significativo, dado que este maestro siempre se caracterizó por no obsequiar ni vender, en la medida de lo posible, su producción pictórica. Oscar Larroca, en su libro **La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez** (Cisplatina, 2007), explica: *“Si en determinado momento tuvo que desprenderse de algunos de los integrantes de esa “familia”—sus “hijos”, sus “embajadores particulares”—, no fue por interés manifiesto ni por un período demasiado prolongado. Desestimó ofertas como la del Museo Stedelijk de Ámsterdam y del Estado uruguayo, aunque llegó a donar y obsequiar algunas obras a particulares. A otras les seguía el rastro en galerías de arte y casas de remates, lo que supuso, finalmente, una recompensa a sus afanes con el privilegio de conservar—si no toda—, gran parte de su producción pictórica”* (pág. 91). Es por esta razón que resulta particularmente extraño que, a cinco

años de la desaparición física del maestro, aparezcan, como por sortilegio, decenas de obras adjudicadas a su persona. Se trata de una voluminosa serie de témperas sobre cartulina supuestamente producidas a comienzos de la década de 1960. Se puede decir que la misma se eligió por dos razones: 1) porque un ojo adiestrado en la obra de Espínola puede detectar fácilmente la pincelada o el trazo en obras más complejas (por ejemplo, en su obra polifocalista o en sus “Paisajes faciales”) y por lo tanto, esta obra es “más falsificable”; 2) porque sus abstractos de la década del ‘60 no se hallan catalogados estricta y exhaustivamente. Para consumar este fraude, los delincuentes también adulteraron la firma de la presidenta de la Fundación Manuel Espínola Gómez, la tapicista Magali Sánchez. En el blog de la Fundación Manuel Espínola Gómez (<http://fundacionmeg.blogspot.com>) se señala que *“Esta obra integraba un grupo que salió a remate en la firma Castells & Castells el día 30 de Julio pasado. Consultada la Fundación por la casa de Remates se concurrió a examinar la misma, dudándose de la autenticidad de la obra. Informados además por los rematadores que tenían otras obras en depósito, se analizaron, llegando a la misma conclusión”*. A pesar del intento, de parte de los delincuentes, por abortar la maniobra, Sánchez informó de este vil fraude al Ministerio de Educación y Cultura y las autoridades correspondientes. Esa diligencia podría echar luz sobre quienes trabajan en las sombras y, de ese modo, evitar males mayores.

Como se ve, el testimonio artístico legado por nuestros artistas fallecidos (o en avanzada edad), es altamente vulnerable. La estafa—particularmente en este caso—afecta a todas las partes involucradas: a la fundación MEG a la memoria de un autor que defendía su obra por encima de cualquier circunstancia a los coleccionistas y al mercado del arte que pierde una gran cuota de legitimidad ante este y otros siniestros similares.

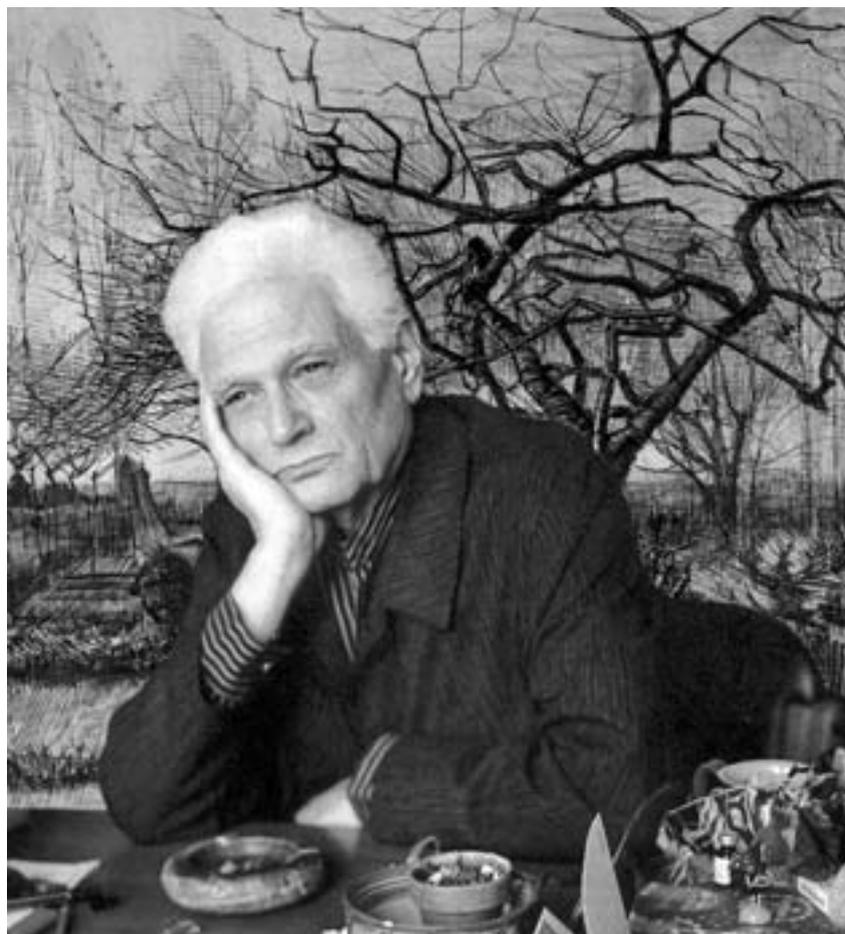
La ausencia de escrúpulos se halla por encima de toda consideración hacia un país que posee una producción pictórica reconocida internacionalmente. Los poderes públicos (la Comisión de Patrimonio) y los privados (las galerías de arte, las subastas) no han querido y/o no han tenido instrumentos para proteger el arte nacional. El campo artístico y el mercado se hallan divorciados. Este último es especialmente minúsculo, y quizá por ello es que no se ha instalado todavía la preocupación en los estamentos correspondientes. Sin embargo, es hora de que se produzca una sana conjunción (con todas las eventuales contradicciones) entre el campo académico y el comercial a los efectos de minimizar los riesgos que corre el patrimonio material uruguayo. Se sabe que la práctica de la falsificación es el filtrado ordinario entre la oferta y la demanda, pero sería deseable que los artistas y sus herederos le reclamen a los privados—con la ayuda del Estado—, reglas de juego claras. ■

1) Ver “Arte y fraude” de Carlos Rehermann, en el número 3 de **La Pupila** (agosto 2008), págs. 26-29.

# Entre vistas con Jacques Derrida

¿Qué relación hay entre la filosofía y el arte? ¿Qué tiene el cine de particular entre las artes? ¿Cuál es el vínculo entre la creación y el pensamiento? Jacques Derrida propone pensar estas cuestiones, lo cual ha motivado la lectura de algunos de sus textos. Y como este tipo de lectura “filosófica” implica una interrogación al texto, por qué no hacer de ello una “entrevista”.

A continuación, un ejercicio de ficción para abrir espacios y proponer miradas, para reflexionar. Un ejercicio de escritura con el filósofo de la escritura.



| Carina Infantozzi

**El siglo XX ha sido el siglo del lenguaje. Igualmente hay ciertas posiciones filosóficas que se resisten a tratar el discurso teórico desde, por ejemplo, los usos del lenguaje y el idioma, o, menos aún, a aceptar que están atravesados, afectados, por las prácticas del lenguaje, por sus leyes y mecanismos. ¿Cuál es su opinión al respecto?**

“[El] discurso teórico [...] no debe, no puede ser simplemente un trabajo sobre conceptos extraños a la lengua. El pensamiento es como un espíritu, como un alma, cuyo cuerpo es la lengua. Creo que los conceptos viven en cuerpos lingüísticos, y por ello un acto de pensamiento ha de ser idiomático. Todo eso hace que cuando escribo cosas filosóficas esté muy atento a la manera de escribir, a la forma de tratar el idioma francés”.

**Si el pensamiento se vuelve lengua, idioma, escritura, tiene un cuerpo como usted dice, entonces, podríamos decir que pensar es como poetizar.**

“Creo que el pensamiento filosófico, el pensamiento sobre la filosofía -el que me interesa-, es un pensamiento que no es filosófico. El pensamiento ha de ser un acontecimiento, una invención en la lengua y, consecuentemente, ha de ser en cierta medida poético. Un acontecimiento de la lengua es una invención poética. [...] Para mí no existe diferencia -dicho de una forma un poco rápida, por supuesto- entre los pensamientos y la forma de escribir de un poeta. En el fondo, no hay diferencia”.

**¿Dónde encontramos “un pensamiento que no es filosófico”? Y, ¿cuál sería su interés?**

“El pensamiento no se ve agotado por la filosofía. La filosofía es sólo un modo de pensamiento, y en la medida que éste excede a la filosofía puede interesarnos aquí. Ello supone que existen otras artes espaciales, prácticas, que exceden a la filosofía [...] En este punto, me parece necesario decir que ahí existe pensamiento,

algo que produce sentido sin pertenecer al orden del sentido, que excede al discurso filosófico y que cuestiona a la misma filosofía, que potencialmente contiene un cuestionamiento de ésta, algo que va más allá de la filosofía”.

**Pero, ¿qué de esas prácticas “piensa”? ¿El artista? ¿La obra?**

“Esto no significa que un pintor y un cineasta posean los medios para cuestionar a la filosofía, pero sí que lo que ellos crean constituye la frontera de algo de lo que no se puede adueñar la filosofía. Y justo allí es donde hay pensamiento [...] Todo ello concierne al pensamiento también en el sentido de la memoria de la historia y de la tradición de la obra, o del arte en general. [El] hecho de que ellos inauguren algo, de que produzcan un tipo de obra que no hubiera sido posible hace, digamos, veinte años, supone en sus trabajos la memoria de la historia del cine está grabada, y por lo tanto sea interpretada: esto es también pensamiento. Lo que



© Julio Cabrio

llamo pensamiento es precisamente eso: un estar interpretando”.

**Interpretar, es, también, según su modo de abordar los textos, una interrogación, un arrastrar al pensamiento hacia los límites de su propio lenguaje (en este caso el filosófico). ¿Qué implica esto?**

“Al interrogar los límites de la filosofía, al preguntarse si tienen la forma de márgenes al analizar la metafísica como un texto, es preciso a la vez transformar la noción de texto y solicitar el tabique tras el cual se protege y constituye la historia de la filosofía. ¿Qué es el sentido? ¿Qué es un concepto? ¿Qué es lo que confiere derecho a la pregunta ‘qué es...?’”.

**Deconstruir a la filosofía...**

“[Sí], una especie de pensamiento -o si se quiere de reflexión- sobre la filosofía, desde un lugar que es un poco exterior a la filosofía”.

**Esto podría explicar su escritura “un tanto” literaria. O la textualización (otro tanto) de la ontología. Pero, ¿hay fronteras entre, por ejemplo, la literatura y la filosofía?**

“Creo en la diferencia, en las fronteras [...] No quiero mezclarlo todo, pero en la raíz de las cosas, y para lo que me interesa, pensar, pensar en la filosofía, y escribir como poeta, vivir como poeta, es lo mismo”.

**Construcción y deconstrucción de fronteras. ¿Podríamos encontrar allí al “texto”? Pensar, escribir, existir...**

“El texto general carece de márgenes, en el sentido establecido de la palabra; atraviesa de forma infraestructural todo lo que la metafísica llama “la realidad” (histórica, económica, política, sexual, etc., en el sentido establecido de dichas palabras)

en la medida en que ésta está constituida por relaciones de fuerzas diferenciales y en conflicto, de huellas, pues, sin ningún centro de presencia o de dominio”.

**Esta expansión del texto coincide con la liberación del pensamiento de la autoridad filosófica. Y en este sentido la irrupción de las demás prácticas, como se dijo, a este ámbito tan receloso de sus límites como lo es la filosofía occidental. El arte piensa, y el pensamiento es un arte...**

“Lo que denomino pensamiento es un gesto polémico con respecto a las interpretaciones consolidadas, para las cuales la producción de una obra de arquitectura o cine es, si no natural, sí al menos ingenuo en términos de la crítica o de los discursos teóricos, que serían esencialmente filosóficos. ¿Como si el pensamiento no tuviera nada que ver con la obra, como si ésta no pensase, como el teórico, el intérprete o el filósofo! Entonces la idea es defender, de manera polémica, que el pensamiento está en la experiencia de la obra, que está incorporado a ella. Hay una provocación en pensar de parte de la obra, y esta provocación es irreductible”.

**Si la obra piensa, como acontecimiento que no se deja reducir por la filosofía, se puede decir que aquella piensa en tanto que crea, que inventa. Y para ello, ¿es inevitable el gesto vertiginoso de la deconstrucción?**

“Si los cimientos están seguros, no hay construcción ni existe una invención. La invención asume cierta indeterminación; asume que en un momento dado no haya nada. Ponemos cimientos sobre la base de la no cimentación. Así, la deconstrucción es la condición para la construcción”.

**¿Y por eso sus juegos de palabras?**

“No son juegos de palabras. Eso no me ha

interesado nunca. Más bien fuegos de palabras: consumir los signos hasta la ceniza, pero antes y con mayor violencia, por medio de la locuacidad irritada, dislocar la unidad verbal, la integridad de la voz, abrir o espantar [...] la tranquila superficie de las ‘palabras’”.

**¿Para qué deconstruir las palabras? ¿Cuál es su operación con ellas?**

“Lo que yo hago con [ellas] es hacerlas estallar para que lo no verbal aparezca en lo verbal”.

**Nuevamente, irrumpir en el límite, en este caso lo no verbal en lo verbal...**

**¿Qué sería lo no verbal de las palabras?**

“Para mí la palabra incorpora el deseo y el cuerpo; para mí la relación del cuerpo con las palabras es tan importante como lo es con la pintura”.

**Usted trae con esto un aspecto tradicionalmente dejado fuera (sino prohibido) del campo de la palabra, sobre todo de la conceptual: la afectividad, e incluso, el erotismo.**

“[...] estoy realmente enamorado de las palabras, y como alguien enamorado de ellas, las trato siempre como cuerpos que contienen su propia perversidad [...]; o, mejor, su propio desorden regulado. En cuanto esto ocurre, el lenguaje se abre a las artes no verbales. [...] Cuando las palabras empiezan a enloquecer [...] y dejan de comportarse correctamente respecto al discurso es cuando tienen más relación con las demás artes. Y, a la inversa, esto nos revela que las artes aparentemente no discursivas, como pueden ser la fotografía y la pintura, corresponden a una escena lingüística”.

**La imagen y la palabra. ¿Cruce irreductible?**

“Lo que cuenta en la imagen no es sim-

plemente aquello que es inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipsis, toda esa zona de invisibilidad que hace violencia y activa la visibilidad”.

**Ha dicho que usted ama a las palabras. Y a su vez hemos perdido un poco de vista a la filosofía, aparentemente... ¿Cómo es su mirada, su lectura, acerca de los cruces disciplinares?**

“Cada vez que me enfrento con un territorio que es extraño para mí, uno de mis intereses o investigaciones se refiere precisamente a la legitimación del discurso: con qué derecho uno habla, cómo está constituido el objeto [...] Además, siempre he intentado descubrir lo que libera a

“Entonces la idea es defender, de manera polémica, que el pensamiento está en la experiencia de la obra, que está incorporado a ella. Hay una provocación en pensar de parte de la obra, y esta provocación es irreductible”.

un terreno determinado de la autoridad filosófica. Es decir, he aprendido de la filosofía que es un discurso hegemónico, estructuralmente hegemónico, que considera a las demás regiones discursivas dependientes de él. Y mediante recursos de deconstrucción de ese gesto hegemónico podemos empezar a ver cada territorio, bien el que llamamos psicología, lógica, política, bien el de las artes, la posibilidad de emanciparse de la hegemonía y autoridad del discurso filosófico. Por ello, cada vez que me acerco a un trabajo literario, a una obra pictórica o arquitectónica, lo que me interesa es esa misma fuerza deconstruccionista respecto a la hegemonía filosófica”.

**Ante el cine, por ejemplo, ¿qué le compete, es decir, desde dónde siente que puede relacionarse con él?**

“Hay en mí por ejemplo una competencia de dos miradas ante una película, o incluso ante la televisión. Una viene de la infancia, puro goce emocional; la otra, más erudita, severa, descripta los signos emitidos por las imágenes en función de mis intereses o de cuestiones más ‘filosóficas’”.

**¿Y cuáles son esas cuestiones “más ‘filosóficas’”?**

“[El] gesto consiste en encontrar, o por lo menos buscar, lo que en ese trabajo representa su fuerza de resistencia a la autoridad que el discurso filosófico ejerce sobre él”.

**¿Qué relación existe entre la filosofía que usted propone y el cine?**

“Entre la escritura de tipo deconstructivo y el cine, hay una relación esencial. Se trata de la explotación en la escritura, ya sea la escritura de Platón, Dante o Blanchot, de todas las posibilidades de montaje, es decir de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de inserciones, de cambios de tono, de cambios de lengua, de cruces entre las ‘disciplinas’ y las reglas del arte, de las artes. [...] Cortar y pegar, la recomposición de los textos, la inserción de citas facilitada, todo lo que permite la computadora, acerca cada vez más la escritura al montaje cinematográfico, e inversamente. [...] Se trate de deconstrucción o no, un escritor siempre ha sido un montajista. Y hoy, lo es incluso más”.

**Usted ha participado en la filmación de una película (*D’ailleurs Derrida de Safaa Fathy, 2000*). ¿Qué inquietudes filosóficas sintió que desplegaba en esa experiencia?**

“[...] rodar, entender el rodaje, en el sentido de filmar las palabras. ¿Y cómo filmar las palabras, que se conviertan en imágenes, que sean inseparables del cuerpo, no sólo de la persona que las dice, sino del cuerpo, del conjunto icónico, y que sin embargo sigan siendo palabras, con su sonoridad, el tono, el tiempo que les es propio?”

**El cine, como arte, como escritura, ¿qué tiene de particular para usted?**

“El cine, es este dominio [del montaje], no tiene equivalente, salvo quizás, en la música. Pero la escritura es como inspirada y aspirada por esta ‘idea’ del montaje. Además, la escritura, o digamos la discursividad, y el cine son arrastrados en la misma evolución técnica, y en consecuencia estética, la de las posibilidades cada vez más finas, rápidas, aceleradas, que ofrece la transfor-

mación técnica (computadoras, Internet, imágenes de síntesis). Existe a partir de ahora, en cierto modo, una oferta o una demanda de deconstrucción inigualada, tanto en la escritura como en el cine. Todo reside en saber qué hacer con ella”.

**Entonces, al cine ¿no podemos no mirarlo?**

“Ningún arte, ningún relato puede hoy ignorar al cine. Tampoco la filosofía, por otra parte”. 

<sup>1</sup> Los textos utilizados son fragmentos de entrevistas realizadas a Jacques Derrida. Estas son: “El pensamiento es un alma cuyo cuerpo es la lengua”, “Las artes del espacio”, “Tener oído para la filosofía” y “El cine y sus fantasmas”. Los textos pueden encontrarse en <http://www.jacquesderrida.com.ar/escritos/entrevistas.htm>

Los párrafos entre comillas corresponden a citas de los textos antes mencionados.

LIBROS DE ARTE



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

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

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

**Crítica de la razón cínica** (1983)

Peter Sloterdijk.  
Ediciones Siruela,  
Madrid, 2006.  
786 pp.



"*Todos somos cínicos*" se podría subtitar este ensayo escrito por el filósofo alemán Peter Sloterdijk hace veinticinco años. Para el autor, estamos en una sociedad que aterra en igual medida a conservadores como a pragmáticos. La conciencia conservadora dominante es cínica, porque, consciente del desenmascaramiento de las ilusiones religiosas, ve un peligro de crisis social en su desaparición e intenta mantener en pie al menos la fachada del edificio. Por consiguiente, es a esta conciencia a la que cabe llamar cínica. Por ejemplo, ya nadie cree que la educación formal (valeriana en nuestro caso) solucione los problemas del mañana; "*más bien es casi seguro que los provoca*", advierte el autor (de paso, es inevitable recordar la pregunta de Reina Reyes: "*¿para qué futuro educamos?*"). Por otra parte, su crítica a la razón instrumental no parece estar ligada a la melancolía, aunque habría que examinar si su provocadora constatación acerca del cinismo no es la consecuencia de una pérdida de fe (no quisiera decir nihilismo) en el hombre posmoderno. Sin caer en relativismos frívolos, Sloterdijk hace un interesante giro que lo coloca como afirmante y al mismo tiempo como denunciante de la "*falsa conciencia ilustrada*". **O.L.**

**1000 Record Covers**

Michael Ochs,  
Taschen,  
Köln, 1996.  
574 pp.



El aspecto visual ha sido la característica más pronunciada en las publicaciones de la Editorial Taschen, y **1000 Records Covers** de Michael Ochs (autor de **Classic Rock Covers**, director del Michael Ochs Archives y hermano del legendario cantante de música Folk, Phil Ochs), integra una larga lista que hace gala de este número de compilaciones de diversos órdenes (tatuajes, diseños, revistas populares). Esta colección nos permite apreciar la evolución gráfica en el diseño de carátulas de fonogramas desde los años 60, 70, 80 y 90 del siglo XX, centradas exclusivamente en el Pop y el Rock. La selección y organización del material no está sujeta a criterios de calidad musical ni visual; están agrupados por artista, subgénero o simplemente por similitud de diseño. La no inclusión de un índice sino un listado alfabético de los álbumes, determina que el método de recopilación no responde a una organización metódica. No obstante, es claro que se trata de un libro para apreciar visualmente que puede tener la virtud de servir como catálogo musical. Considerando todas las carencias que una publicación de estas características presenta en cuanto a su orden y a la ausencia de una base estética de peso que sustente la selección -además de algunas omisiones-, la mejor propuesta es la de leer mirando. **F.N.**

**El pensamiento creador: apuntes para una reflexión en las artes plásticas y visuales.**

Juan Mastromatteo.  
Rebecca Linke Editoras.  
Montevideo, 2008.  
192 pp.



¿Qué fuerzas son las que conducen la voluntad de un individuo en el instante de iniciar el primer gesto del acto creador? ¿Qué lugar queda para las pretensiones expresivas en el "*espejo fragmentado*" de nuestra realidad actual? Buscando respuestas a ese conflicto originario, el autor transita en el incierto territorio del "*alumbramiento*" de la creación artística. Evidenciando una visión inclusora de variadas tendencias estéticas, pero totalmente alejado del "*vale todo*", Mastromatteo genera un diálogo entrañable entre las miradas de múltiples artistas nacionales (leves pistas o señales contundentes de un espacio vislumbrado) y las reflexiones propias, en las que se respira preocupación didáctica por democratizar en forma efectiva y duradera las vías de acceso a la creación y apreciación artística, acompañada de un hondo respeto por el volátil y sensible material testimonial que tiene entre manos. De lectura imprescindible para quienes tienen responsabilidad intelectual frente al abordaje de los procesos creativos (artistas, docentes, críticos, curadores), pero particularmente para aquellos que compararon la leyenda de la "*muerte*" de un arte que respira, esencial y vivo en estas páginas. **V.P.**

**Los últimos días del Graf Spee**

Rodolfo Santullo  
y Matías Bergara.  
Grupo Belerofonte,  
Montevideo, 2008.  
100 pp.



El acorazado alemán "Graf Spee" fue protagonista del enfrentamiento bélico conocido en nuestras costas como "La Batalla del Río de la Plata", durante la Segunda Guerra Mundial. A fines de 1939 fue sorprendido por tres navíos de la escuadra británica (la Royal Navy), frente a las costas de Punta del Este. Tras la batalla, el acorazado pidió refugio en Montevideo, donde desembarcó a sus heridos y enterró a sus víctimas. Se le concedieron setenta y dos horas para efectuar reparaciones. Cumplido el plazo, el "Graf Spee" partió del puerto y, por decisión de su capitán, el acorazado fue volado y hundido frente al cerro de Montevideo. El guionista Rodolfo Santullo (México, D. F. 1979) y el dibujante Matías Bergara (Montevideo, 1984) formulan una versada historieta sobre este episodio que vincula a Uruguay con una parte de la historia universal. A la profunda información recogida por Santullo durante tres años de investigación, se suma una introducción a cargo del Dr. D. Castagnin (Miembro de la Academia Uruguaya de Historia Marítima y Fluvial) sobre el comandante del famoso navío, el oficial naval Hans Langsdorff. Historia y ficción en una historieta narrada con pulso firme que se suma a otras grandes obras del Grupo editorial Belerofonte. **O.L.**

**Estética Relacional**

Nicolas Bourriaud. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006. 143 pp.



**Estética relacional** es uno de los tantos libros que intentan echar luz a la comprensión de la producción artística contemporánea. Al igual que otros teóricos, como Gianni Vattimo o incluso Bauman, Nicolas Bourriaud (Francia, 1965) sostiene que lo que se llama Posmodernidad en el arte no significa un nuevo estadio sustituto de los parámetros modernos, sino que se trata de la caída de determinados valores de la Modernidad que implican un cambio de paradigma. Entre ellos, se ubica el cambio del rol del creador y de la búsqueda de los artistas; se pasa de un horizonte teórico moderno centrado en la afirmación de lo autónomo a la esfera de la constante interacción, del espacio privado al horizonte teórico que toma a los artistas y su relación con su contexto: "*El arte es un estado de encuentro*". Tomando en cuenta este nuevo paradigma, el autor analiza la producción artística de los últimos veinte años e indaga en algunos conceptos clásicos como el de "forma", "imagen", "gesto". Dado el alcance y la argumentación de los planteos del crítico francés, su teoría no parece vacilar a la luz de los confusos debates sobre la situación del arte. **D.R.**

**Mujer o árbol: Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo.**

Roberta Ann Quince.  
Antonio Machado Libros/La Balsa de la Medusa. Madrid, 2000. 262 pp.



**Mujer o árbol** nos propone indagar el lugar que la mitología, "*en particular aquella que trata de las diosas madres*", ha ocupado en los espacios creadores, especialmente femeninos, del arte actual. Alejada de tentaciones panfletarias en el abordaje de un tema frecuentemente desvalorizado como son las lecturas históricas "en femenino", la autora presenta matices y alteridades en el acercamiento de las diferentes creadoras seleccionadas (escritoras, pintoras, fotógrafas), que dialogan con los mitos desde lugares de encuentro (la identificación con la capacidad creadora de las diosas agrícolas, en pintoras españolas de entreguerras, como Ángeles Santos) o desde un "*campo de signos en conflicto*" (como sugiere la visión irónica de Remedios Varo, representando a las poderosas tejedoras del destino como prisioneras de una tradicional actividad femenina). Preocupada por las raíces a las que remite la metáfora del ensayo que da nombre a la obra, Quince, orienta su fundamentación hacia el contexto histórico del siglo XX, donde lo que estaba en juego, era (¿es?) la delimitación de los espacios que la mujer (y en este caso particular, la mujer que creaba más allá de su rol tradicional) podía y debía ocupar. **V.P.**

# LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO  
ESPECTACULAR

Tel. 402 9017



Unimos Uruguay y Argentina  
en 50 minutos



Terminal de ómnibus Tres Cruces 4003939 / Wilson Ferreira Aldunate 1341 9019597



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

# CITIZEN®

BEYOND PRECISION

## Tecnología y Belleza



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



### Eco-Drive

GARANTIA 3 AÑOS