Alberto Breccia:
El señor de las sombras/

De la escuela al taller:
Educación artística en Uruguay /

El acto político de mirar:
Entrevista a Yamandú Canosa /

Enrique Gómez y Galería U /

Una historia visual:
El arte de tapa Beatle /

Las capas de la cebolla:
Entrevista a Alfredo Casero

URUGUAY / AÑO 1 / Nº 5 / DICIEMBRE 2008 /
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Alberto Breccia. "Mort Cinder", para Editorial Frontera. 1962 - 1964.

3 Arte y Eduación. De la escuela al taller: Educación artística en Uruguay.

10 El acto político de mirar: Entrevista a Yamandú Canosa.

14 Arte y mercado: Enrique Gómez y Galería U.

17 Diseño gráfico. Una historia visual: El arte de tapa Beatle.

21 Arte noveno. El señor de las sombras: Alberto Breccia.

26 En la frontera. Las capas de la cebolla: Entrevista a Alfredo Casero.

Uruguauy / Año 1 / Nº 5 / Diciembre 2008 / Ejemplar de distribución gratuita

staff / Colaboran en este número

Héctor Balsas Daprá (Montevideo, 1956). Profesor de historia egresado del Instituto de Profesores Artigas. Docente de historia e historia del arte en enseñanza secundaria, Institutos privados e I.P.A. Docente invitado para la maestría de historia contemporánea del Claeh. Autor de diversos artículos en libros y publicaciones ("Trova", "Relaciones").

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

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

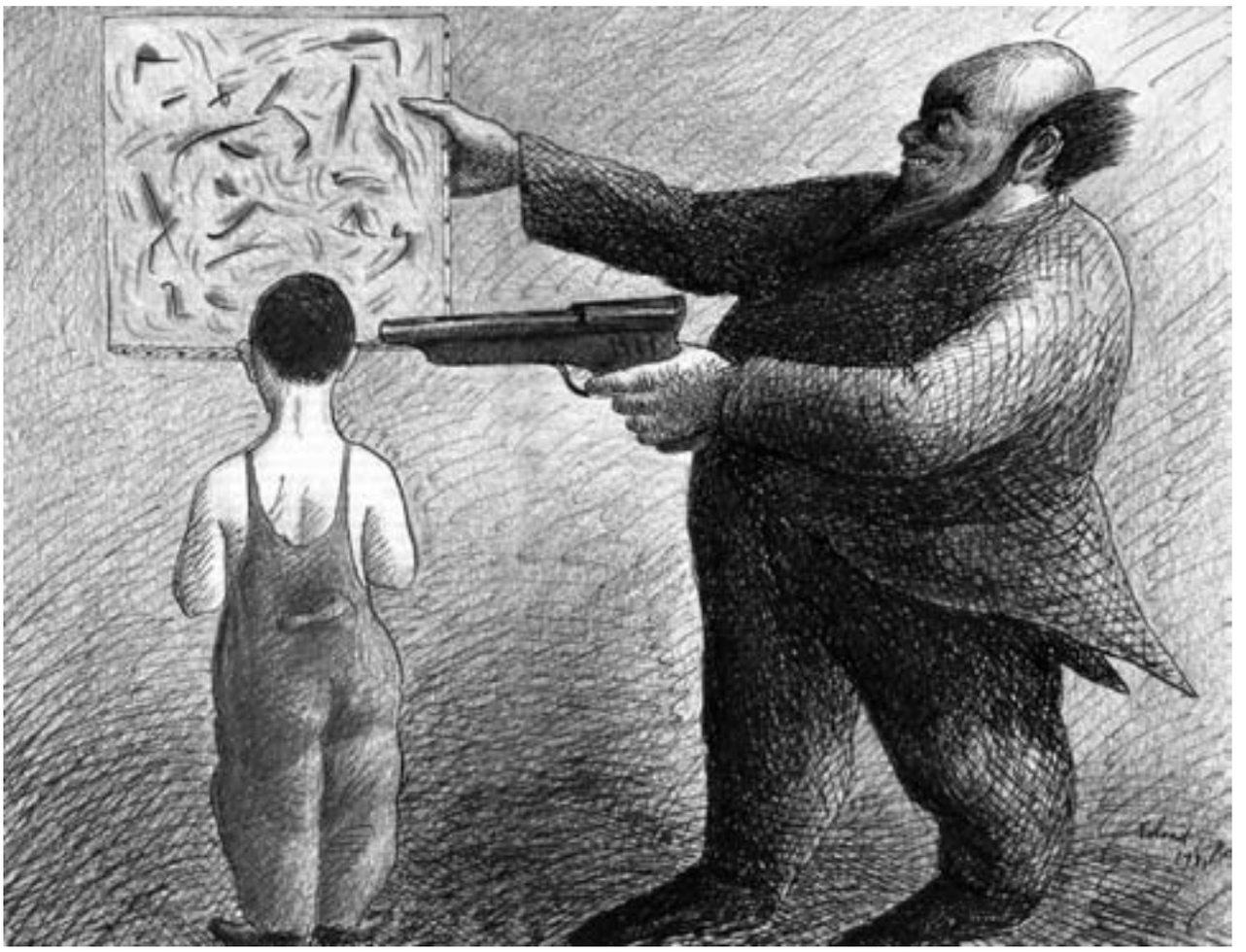
Carolina Porley (Montevideo, 1979). Periodista de Brecha. Coordinadora del suplemento de educación de ese semanario. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad ORT). Profesora de Historia egresada del IPA, especializada en Historia del Arte.

Rodolfo Santullo (México D. F., 1979) Periodista, escritor, guionista y editor de historietas al frente del Grupo Belerofonte. Autoeditor desde 1999, con Montevideo Ciudad Gris. Integró la revista "Quimera" en 2003 y desde 2005 publica al frente de GB. Su último trabajo junto a Matías Bergara trata sobre "Los últimos días del Graf Spee".

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 Nº 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

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

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



Roland Topor, "Educación artística", 1981. Tinta china y lápices policromo. 24,4 x 31,3 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París

De la escuela al **taller:** **Educación artística** en Uruguay

Carolina **Porley**

Cada vez que una maestra pide a un niño que dibuje un pájaro le indica determinada forma que se uniformiza a tal punto que todos terminan dibujando una ***m,*** limitando así la libre investigación y el desarrollo de la percepción, señala Samuel Sztern, director del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) en un documento* en el que fundamenta la necesidad de avanzar hacia un sistema de educación artística que integre y de coherencia a las propuestas en los distintos niveles –desde primaria a la Universidad-, y que jerarquice la enseñanza artística como clave en la formación integral de la persona.

Algo de eso se ha venido haciendo en los últimos años y hoy las autoridades de Primaria parecen convencidas que la educación plástica no es ese *as* bajo la manga o salvavidas al que se recurre los días de lluvia. Así queda de manifiesto en el nuevo plan de estudio, que empieza a regir desde 2009, donde la educación artística es incluida como un área disciplinar más, al lado de la matemática o la gramática. También a nivel de educación media la reciente creación del Bachillerato en Arte y Expresión, como una cuarta opción a la par de los tres preexistentes (Humanístico, Científico y Biológico), dio al arte un lugar inédito en la educación formal en Uruguay.

Si bien estas medidas han sido aplaudidas desde otros ámbitos, como la Universidad –hasta ahora no había ninguna formación que cumpliera el eslabón propedéutico que oficie de puente para el nivel terciario-, la falta de articulación y consulta entre los distintos subsistemas es un tema pendiente. En este sentido, existe una "deuda" con quienes quieren dedicarse profesionalmente al arte que enfrentan un panorama donde reina la asimetría en la oferta formativa en lenguajes y oficios vinculados al arte (mientras algunos tienen rango universitario otros ni siquiera se enseñan como curaduría o restauración). Además, la fragmentación derivó en un archipiélago

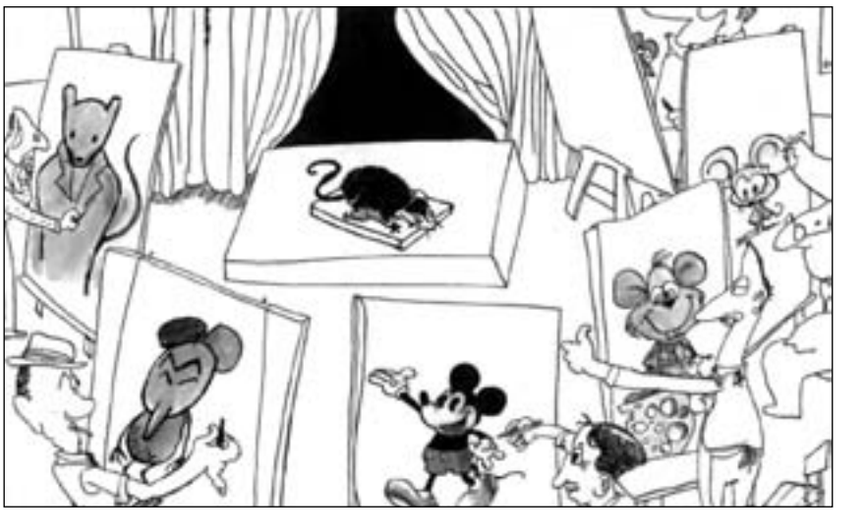
institucional donde organismos que no tienen dentro de sus objetivos educar, como el MEC o la Intendencia de Montevideo tienen bajo su órbita formaciones terciarias (Escuela de Danza y Escuela Municipal de Arte Dramático). A esto se suma la falta de sinergias y articulaciones que permitan, por ejemplo, a los egresados de escuela técnica Pedro Figari seguir estudios superiores en Bellas Artes.
Ante esta realidad, hay una voluntad de las autoridades involucradas en avanzar hacia un sistema que ordene, articule y permita movilidad a los estudiantes, lo que requerirá ante todo poner fin a la lógica feudal reinante.
Pero la artrosis no solo se debe a culturas institucionales, sino que también refleja enfoques contrapuestos sobre educación artística, que tanto han preocupado a Sztern, como refleja la cita que da inicio a esta nota. Tendencias éstas, y otras, que conviven incluso a la interna del propio IENBA.
Una de estas tendencias, que ha crecido desde mediados de los 90, busca avanzar hacia la profesionalización de la actividad artística mediante la creación de licenciaturas diversificadas, que forman al alumno en un determinado lenguaje o técnica.
Esa visión generó y genera resistencias y temores de quienes consideran que eso equivale a formar técnicos y no artistas, y reivindican que antes que el lenguaje es importante si hay algo para decir. Y siempre lo que se dice se dice desde un lugar, y por eso se considera clave no perder la enseñanza de los "talleres" con nombre y apellido.
El retroceso de la enseñanza en talleres es una tendencia que no todos comparten dentro del IENBA y tampoco fuera de allí, donde mientras algunos proclaman el carácter anacrónica de la enseñanza en torno a "maestros", y pronostican la desaparición de los talleres privados, otros afirman su necesidad en medio de planteos críticos hacia el arte contemporáneo.

Desde los 3 años…

Los esfuerzos por jerarquizar la educación artística en la escuela primaria tiene al menos 13 años. En 1995 la Universidad inició una experiencia en varias escuelas. *"Tomamos varias escuelas de distintos contextos. Empezamos en sexto año pero fuimos para atrás viendo a partir de qué momento el niño puede ir conceptualizando elementos para una expresión plástica dirigida por él. Una de las cosas que hemos experimentado es hacer coincidir lo que está viendo el niño en física con lo que pasaba en el arte, no de una forma anecdótica sino qué connotaciones tiene el descubrimiento del espectro de la luz blanca en la pintura. A veces a través de un trabajo en pintura el niño llega al espectro solar. El niño aprende Matemáticas, Física, no porque vaya a ser un matemático o un físico sino porque le sirve para su formación integral. Lo mismo debería pasar con el arte"*, subrayó Samuel Sztern.
Precisamente el nuevo plan de estudios de primaria, que comenzará a aplicarse el año que viene, busca jerarquizar la educación artística a la que introduce como un área disciplinar más con contenidos desde los 3 años. La idea no es que haya "docentes de plástica" sino que el mismo maestro que enseña matemáticas, enseñe arte.
"Se le ha dado un lugar a la educación artística que no tenía en el plan 86. Antes, el enfoque estaba muy influenciado por la escuela nueva. Se trabajaba plástica desde la libre expresión. El cambio de denominación no es menor: pasamos de expresión artística a educación visual y plástica. Obviamente el lugar expresivo tiene que estar, pero ahora se apunta a la educación artística como una parte importante de la formación del niño como cualquier otra área del conocimiento, con contenidos curriculares a enseñar y que van desde las técnicas a historia del arte y tendencias estéticas. El enfoque es que hay un pensamiento artístico que desarrolla determinadas capacidades que otro tipo de pensamiento no te puede dar, por ejemplo, la visión artística como dice Elliot Eisner", afirmó Mónica Tomeo, maestra, egresada del IENBA y docente de lenguajes artísticos en magisterio.
En la formación de los maestros, el tronco de educación artística está en los planes de estudio desde 2005. Se les enseña lenguajes artísticos, educación visual y plástica, expresión corporal y educación musical con una carga horaria importante.
Para Sztern la capacitación del maestro es clave ya que *"con el mejor programa se pueden hacer desastres si el maestro le dice al niño qué lindo tu dibujo o qué feo. Es importante que el educador conozca sus propia mirada estética. Hasta hace poco la expresión plástica funcionaba como relleno, y eso es un mensaje que se le da al niño"*, agregó.
En este sentido, el IENBA viene ofreciendo cursos para maestros en los que han participado cientos de docentes.
En educación media también se produjo un cambio fundamental con la creación en 2006 de un bachillerato específico en arte y expresión. Se partió de la existencia de una gran "demanda" insatisfecha de jóvenes que se inclinaban por el teatro, la poesía o la danza y que por "descarte" seguía la veta humanística, y otros con vocación por el dibujo y las formas que debían transitar la senda científica para dar con el "sexto de arquitectura". Desde hace dos años los estudiantes pueden elegir cursar quinto y sexto en una nueva orientación que parte de un conjunto de asignaturas específicas (expresión corporal y teatro, expresión musical, historia del arte y expresión plástica) y que ofrece en sexto dos vertientes o salidas, una propiamente "en arte y expresión" y otra en "matemática y diseño". La primera canalizaría vocaciones en danza y teatro, así como en ciencias de la comunicación (incluyendo cine y televisión). La segunda apunta a la arquitectura y el diseño, y mantiene prácticamente la impronta del "sexto de arquitectura" del plan 76 ("comunicación visual y diseño", historia del arte, matemática I y IV y física). A él pueden acceder no solo los alumnos que cursaron el quinto artístico sino también los que eligieron la orientación científica. La formulación de esa opción fue especialmente polémica y supuso una "salida pactada" con la Facultad de Arquitectura que no compartía los con-

Philippe Geluck, "El arte en la escuela", 2001. Tinta y Photoshop, 2001.

tenidos originariamente pensados para el bachillerato artístico, por lo que se decidió mantener el camino tradicional.
La finalidad propedéutica o no de este bachillerato fue uno de los temas que enfrentaron a Secundaria y a la Universidad, y que mostraron la falta de coordinación y articulación institucional. Desde la Universidad se denunció que no fue consultada de forma institucional –más allá de que algún docente universitario haya participado a nivel personal- para la confección de los programas por lo que no están dadas las condiciones para que este nuevo bachillerato sea considerado propedéutico.
Tanto el Centro de Diseño Industrial como el IENBA decidieron mantener la apertura para que los estudiantes ingresen desde cualquier opción de bachillerato ya que no creen que haya una orientación que otorgue a sus futuros alumnos un piso de conocimientos previos necesarios. La Facultad de Arquitectura seguirá pidiendo egresados de la opción tradicional (matemática y diseño).
"Cuando se gestó el bachillerato artístico en ningún momento nos consultaron. Lo que parece algo absurdo porque entre otras cosas se lo pensó como propedéutico para Bellas Artes. Tenemos por lo menos visiones diferentes en lo que son los contenidos y no creo que ese bachillerato asegure la formación que precisaría un estudiante para ingresar a la escuela. Así la escuela tiene que seguir agregando a sus cursos contenidos que tendrían que estar en la formación media de sus estudiantes", afirmó Samuel Sztern.
Al criticar la propuesta curricular en el área de la historia del arte, se refirió a la ausencia de tejido histórico que presente las distintas visiones estéticas de forma interdisciplinaria y que trascienda la historia académica y clásica. Además cuestionó un enfoque extremadamente causal y semiótico. También consideró que falta la enseñanza de una tradición cultural, un legado de ideas que hace a la formación del artista. *"El arte es algo que interactúa con otras áreas del conocimiento y es parte de la cultura. No es solo la consecuencia de algo. Lo que importa es que el estudiante logre percibir que en determinado momento histórico hay cosas que coadyuvan a que se generen determinados fenómenos estético plásticos, lo que requiere un abordaje interdisciplinario. Entendemos que no se está apuntando a eso. En los primeros contactos que tuve con esos programas, vi que una gran parte de sus contenidos se dirigían al análisis del significado y significante de las cosas. Esa es una forma de ver las cosas que tal vez tenga sentido en las ciencias de la comunicación pero no en la creación artística. Hacer mucho hincapié en lo semiótico, genera el riesgo de volcarse en un sentido estético. Hay diferentes corrientes estéticas que no necesariamente están preocupadas por el significado".*



Miguel Repiso ("**Rep**"). Tinta y acuarela, 2003

Sztern lamentó esa falta de comunicación y coordinación al tiempo que recordó que la Universidad tiene un proyecto de creación de un sistema de educación artística que abarque todos los niveles. A nivel de educación media la idea era generar un liceo artístico. *"La educación artística tiene claramente dos perfiles: uno el que atañe a la formación integral, lo que tiene que transitar cualquier persona porque la educación artística hace aportes al desarrollo cognitivo que no hace ninguna otra área. Después está aquello de la vocación y el interés por desarrollar una carrera como artista. Eso entendemos hay que intentar ampararlo en un ámbito más específico, como un liceo artístico".*
A nivel de la educación técnica, ex UTU, existe un proyecto de jerarquización de la escuela Pedro Figari que ofrece cursos de cerámica, escultura, dibujo y pintura, joyería, entre otros. La idea es que la Figari se transforme en un propedéutico para un posterior ingreso a Bellas Artes. Esto hoy no es posible porque esa escuela, que ha sido un poco la "cenicienta" de la educación técnica en Uruguay, tiene importantes carencias de infraestructura y materiales, con cursos que se han cerrado y otros que se mantienen con dificultad. Además es poco atractiva para los estdiantes ya que los tres años de formación en ella no equivalen a una formación a nivel de bachillerato (tampoco es un ciclo básico tecnológico) y por lo tanto pone un techo a las trayectorias educativas.

De escuela a facultad
Desde hace unos años el IENBA está transitando por una senda de cambios que

Philippe Geluck, "El arte en la escuela", 2001. Tinta y Photoshop, 2001.

culminarán con la creación de la facultad de Artes junto a la Escuela Universitaria de Música (EUM). Ambas instituciones habían ingresado a la UDELAR en 1957 como escuelas que dependían directamente del consejo directivo central (Bellas Artes logró rango de instituto asimilado a facultad en 1993). Desde principios del 2000 se viene trabajando en la creación de una facultad de Artes –que funcionará en el local que era del Liceo Francés-. El primer paso importante en este sentido se dará el año próximo cuando empiece a funcionar un plan piloto de una licenciatura conjunta de los dos servicios que, de funcionar, arrancará en 2010. Se trata de la licenciatura en lenguajes y medios audiovisuales. Se trata de una carrera nueva, con un "tronco común" y vasos comunicantes con las licenciaturas que actualmente ofrece Bellas Artes y la EUM, con una fuerte flexibilización curricular. La idea es formar en una multiplicidad de lenguajes audiovisuales sin que por esto implique un perfil profesional único.

"En general en otros países lo que pasa es que los estudiantes arrancan una carrera para formarse como iluminador, fotógrafo, director de cine…Nuestra idea es mostrar un territorio más vasto de lo que el alumno piensa a priori y ofrecer una formación integral. Esto creo que es lo principal. La formación técnica es una herramienta de una idea. No tiene sentido formar en un lenguaje expresivo determinado si el estudiante no tiene algo para decir. Primero tiene que tener algo para decir. Hay que formarlo como persona cultura, con sus propias ideas, y luego que elija la forma cómo comunicarlas", afirmó Sztern.

La aclaración deja entrever una discusión presente en Bellas Artes y que refiere al perfil del egresado al que se apuesta. Existen distintas miradas y tendencias que se han reflejado, y han chocado, tras la última reforma del plan de estudio a fines de los 90 cuando se crearon las licenciaturas diversificadas.

"Desde que se crearon las licenciaturas, la gente va a tener un título. ¿Cómo puede ser que a un estudiante de Bellas Artes no le interese dibujar?", dijo por su parte, Jaime Sztern, docente del IENBA y director del Centro de Diseño Industrial.

Hoy el IENBA ofrece seis licenciaturas, una global, y cinco diversificadas (cerámica, dibujo y pintura, escultura, foto, diseño). En la primera los estudiantes hacen un recorrido de 6 años con dos períodos de tres años cada uno. En el segundo eligen áreas de orientación estético-pedagógicas y áreas asistenciales (técnicas). La columna vertebral son los talleres fundamentales en base a la propuesta de un maestro (Seveso, Musso, Hernández, Alonso, Peciar, Laborde). En las diversificadas, luego del primer período los estudiantes eligen un área técnica y egresan con ese perfil. Están previstas nuevas áreas, y por lo tanto nuevos perfiles de egreso. Por ejemplo, recientemente el IENBA logró con ayuda de fondos centrales de la Universidad repatriar de España a un docente especializado en lenguajes de medios informáticos y digitales, Daniel Argentes, quien dirigirá esa área a partir del año próximo.

La discusión sobre la pertinencia o no de crear licenciaturas diversificadas y por lo tanto marcar un perfil más técnico-profesional al egresado de Bellas Artes se dio a mediados de los 90 durante la dirección de Fernando Odriosola, cuando había empezado a crecer significativamente, y con buenos resultados, la oferta privada universitaria en el área del diseño. La idea era ayudar al estudiante para que luego de cursar más de 6 años en la escuela pueda insertarse en el mercado laboral. Si bien la problemática laboral de los artistas trasciende totalmente la realidad del mercado uruguayo y las características de la formación en el IENBA, se evaluó que un perfil de egreso más profesional favorecería su vinculación laboral.

La reforma tuvo sus detractores, entre los que se encontraba el actual director del instituto, quien resalta que si bien las diversificadas lograron cambiar aquella tradición de que el estudiante ve a Bellas Artes como un "complemento" -no como primera opción-, no hubo un corrimiento masivo de los alumnos hacia esas opciones respecto a la licenciatura global.

También generó malestar en algunos de los responsables de los talleres fundamentales y hubo quienes reclamaron derecho a formar a los estudiantes en un área técnica según su visión. Esto pasó por ejemplo con el taller Seveso que si bien no forma exclusivamente en dibujo y pintura, sí tiene una propuesta pedagógico-estética en esa área. *"Al crear el área técnica plano en el espacio la escuela entró en una contradicción porque varios talleres dábamos, cada uno según su mirada, la licenciatura en dibujo y pintura. Nos interesaba mantener nuestra identidad en esa área, nuestra forma de introducir al estudiante en la experimentación que si es exitosa va a desembocar en la formulación de su lenguaje personal. Por eso presentamos un programa para dar nuestra versión de la licenciatura diversificada. Hoy los estudiantes pueden elegir si quieren formarse en el área técnica plano en el espacio o en el taller Seveso"*, afirmó Carlos Seveso.

El hecho de que se haya aceptado esa posibilidad muestra las convivencia dentro de Bellas Artes de varias tendencias igualmente fuertes. La tendencia a las licenciaturas diversificadas además de atender la problemática del egresado suponía un cambio en la mirada acerca de la formación que debía tener el estudiante. Al jerarquizar el área técnica en detrimento de los talleres se busca una profesionalización en el sentido de romper con la herencia de la enseñanza según maestros para asumir una enseñanza que se supone condensa todo el acervo existente en un área (incluidas las distintas corrientes estéticas). SI bien los talleres fundamentales siguen teniendo una gran vigencia, cada vez más los alumnos transitan entre uno y otro en los distintos años y los propios "maestros" tienden a abrir sus propuestas. *"Mi propuesta de taller apunta a un forma-*

ción sensible y una formación técnica del estudiante que parte de una apertura, no es una enseñanza a maestranza. No quiero que se parezcan a mi. Este cargo me enseñó mucho porque como pintor hago lo que me gusta. Acá no. Tengo que dar corrientes de autores que no me gustaban y sobre los que no conocía mucho y tuve que incluirlos. Nos interesa dar un panorama informativo lo más amplio posible. Insistimos también en los aspectos de la formación del artista como ser humano. El artista tiene que apoyar toda su creación en una especie de columna vertebral, de una determinada ética. Un referente para mi es el alemán Joseph Beuys, por su visión y su concepto ampliado de arte. Artista no es una clase especial de hombre sino que los hombres somos diversas clases de artistas", afirmó Seveso.
Para Samuel Sztern *"el tema de pasar de los talleres de los maestros a los lenguajes, es algo que está en proceso. Las áreas de alguna manera han ido cobrando protagonismo. Cuando yo entré a la escuela las áreas técnicas eran exclusivamente asistenciales. Hoy al haber licenciaturas diversificadas, vos podés ser licenciado en foto. Se jeraquizó el área pero no se dejó de lado la formación integral. Creo que eso todavía está en transición".*
Este tipo de tendencias muestran que coexisten varios proyectos de escuela y perfiles de egresos, cada uno sostenido por visiones conceptuales distintas. En este sentido el cambio de dirección el año pasado, supuso un cambio de visión y la jerarquización de una apuesta de acercamiento al medio social y a la educación en arte. Precisamente Samuel Sztern ha impulsado, todavía sin éxtio, la creación de una licenciatura en educación artística destinada a formar personas que estén en distintos niveles de interacción con diferentes fenómenos y espacios artísticos para ejercer una "labor didáctica que trascienda lo curricular" (a nivel de museos por ejemplo).
Otra mirada apunta a los perfiles profesionales, más recostado en los técnico para que el egresado pueda tener una inserción en la sociedad (que valorice la formación artística como una opción profesional) y en el medio laboral.
"Si me apurás tengo mi visión de escuela que apunta más a un perfil de egreso de un creador artístico profesional. Que el medio no pueda absorberlo es otro problema. Yo no lo puedo tomar en cuenta a la hora de tratar de instrumentar mi enseñanza. Porque pintores, grabadores, escultores, video artistas, fotógrafos desocupados hay en todos los países del mundo. Yo creo que hay que formar artistas. Hay docente en la escuela que creen que no hay que formar artistas. La Universidad no nos pide que formemos individuos sensibles que incidan en el medio social y que a través de la extensión universitaria logren insertar la sensibilidad artística. Esa no es nuestra tarea", agregó, por su parte, Seveso.

Philippe Geluck, "El arte en la escuela", 2001. Tinta y Photoshop, 2001.

Lejos de Torres

La discusión sobre el rol formativo de los talleres dentro del IENBA puede ampliarse y considerar la vigencia o no de los talleres privados que desde los años 30, por lo menos, y con la fuerte huella dejada por el Taller Torres García (TTG), han marcado la formación de los artistas plásticos en Uruguay. También aquí hay visiones varias, desde la de quienes los consideran insustituibles (ver entrevista) a otras que escriben su epitafio. En los últimos años, la muerte de varios maestros –muchos de ellos alumnos del TTG-, entre ellos Dumas Oroño, Nelson Ramos y Guillermo Fernández, parecería anunciar el fin de una era en la formación de los artistas en Uruguay.
"Del taller Torres en adelante siempre que existieron los talleres privados la modalidad era que el maestro formaba más o menos a su imagen y semejanza. Eso existió en Uruguay siempre. Incluso cuando la escuela en los 60 llevaba adelante su famosa reforma del plan de estudio, muy recostada en el medio social, muy preocupada por los proyectos colectivos de arte, el arte como forma de educación, no solo de educación artística. Cuando es clausurada, ahí cobran gran impulso los talleres (Guillermo Fernández, Hugo Longa, Nelson Ramos, etc.).El formato en sí no tenía ninguna innovación respecto a la época de Torres, Cuneo o Guillermo Laborde. Tras la reapertura, no es solamente que la escuela vuelva a ocupar su lugar, lo que sucede s que ese formato educativo ya no está actualizado al momento en el cual se encuentra el arte. El formato ya es anacrónico. No niego que una señora de 60 años que se jubiló y que le gusta el arte vaya a un taller particular. Ahí la función es recreativa. Pero las exigencias de la formación artística hoy, a nivel por ejemplo de la multiplicación de lenguajes, requiere de otro tipo de propuestas", consideró Seveso.
Por su parte, Samuel Sztern afirmó que el retroceso de los talleres va de la mano del retroceso de las vanguardias artísticas. *"Ha cambiado la formación de los artistas plásticos porque las vanguardias no priman más. Así como se cayeron los muros que compartimentaban las áreas del conocimiento pasó con las estéticas. No necesariamente una persona deambula por un solo carril. La enseñanza de una estética con una ideología excluyente quedó en el siglo XX. Hoy no es así. No lo es en la escuela donde muchos estudiantes transitan de un taller a otro. En el fondo es una conquista de la reforma que se reflejó en el plan de estudio de la escuela en 1960 que consagró la importancia de que el estudiante sea protagonista de su formación. También es una característica de la actual reforma universitaria. El estudiante elige qué toma. No está más aquello del maestro".*

* Disponible en http://portal.unesco.org/culture/es/files/19723/10843765653sztern.pdf/sztern.pdf

CAMBIOS EN EL **CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL**

El diseño como acto creativo

Un área que ha sufrido grandes transformaciones desde su promoción a nivel público es la del diseño. Desde hace unos años se viene procesando el pasaje del centro de Diseño Industrial (CDI), que funcionaba en la órbita del MEC, a la Universidad de la República, y concretamente a la Facultad de Arquitectura la cual pese a tener un instituto de diseño nunca creó una licenciatura en esa área. El pasaje se está procesando con grandes dificultades que no solo atañen a las lógicas institucionales sino también a concepciones acerca de la naturaleza del diseño. La mirada instalada en los 90 y que se asocia a la influencia italiana sobre el CDI (la cooperación italiana cofinanció el centro) encuentra hoy, bajo la impronta de su director Jaime Sztern (arquitecto y docente del IENBA), otra, contrapuesta, que reivindica el acto creativo: *"El diseño es un abanico que puede ir desde el arte puro a la producción industrial. Puede vincularse puramente al arte o puramente a la técnica. Puede vincularse a la producción en serie industrial o artesanal. Hoy en la escuela tenemos choques porque los italianos dieron una visión del diseño absolutamente vinculada a la industria. El diseñador tiene que preocuparse de los aspectos formales, de pensar el producto en el mercado, de la gestión, y si le da el tiempo, en el aspecto creativo. En este marco se estudia la moda y cuando se habla de tendencias es una forma de averiguar, no de investigar, lo que existe en el mundo, qué telas se usan, qué metales están de moda, pero no de crear. Lo que se hace ya sabés, por las tendencias y estadísticas, que no va a ser rechazado por el mercado. Es un producto industrial con un testeo de mercado. Esa visión se contrapone bastante con lo que uno plantea desde el punto de vista artístico e incluso con el diseño pensado desde la arquitectura. En esta nueva visión tratamos de incentivar la veta creativa y como consecuencia la fase de producción".*

Sztern señaló la "contramarcha" que existe hoy en las tendencias del diseño en el mundo, incluso en Italia, de reacción frente a la globalización, reivindicando la originalidad, la producción limitada (por ejemplo de modelos automóviles), el uso de desechos y materiales locales, hasta las piezas defectuosas de fabricación por su carácter único. Eso da pie a que desde Uruguay se priorice la creación. Citó la acumulación importante en cerámica, así como una investigación en marcha del CDI y las facultades de Arquitectura y de Ingeniería, para usar el excedente de la producción forestal para equipamiento. *"Ese tipo de visiones basadas en el desarrollo sustentable, y que tienen que ver con las materias primas del lugar, es algo que puede conformar la mirada del diseño desde acá, y sin dejar en ningún momento la parte creativa. Estamos de vuelta. El diseño tiene una línea histórica que se centró en la fase industrial sin priorizar la creatividad, y que hoy se está preocupando más por la gestión y producción que por las bases propias del diseño, y también tiene otra línea, que apela a la creatividad de los artesanos, se basa en la realizacion de ferias, incluso las mega industrias europeas están incorporando artesanos para incentivar la parte creativa".*

El CDI forma dos tipos de diseñadores -industriales y en vestimenta- desde 1988 cuando fue creado por decreto con un co financiamiento público y de la Cooperación Italiana. En 1997, se cortan los fondos europeos, lo que coincide con la proliferación de las carrreras a nivel privado (ORT, BIOS). En 2005 se inicia el pasaje a la UDELAR lo que supuso una explosión de la matrícula (antes, por el sistema de cupos, ingresaban unos 50 por año, en 2008 lo hicieron 200). Además del centro, la Universidad está abriendo otras ofertas educativas de diseño. A partir de 2009 comenzará, en una apuesta conjunta del IENBA y la Facultad de Arquitectura, la licenciatura en diseño y comunicación visual que abarcará desde el diseño gráfico, la percepcion visual en el plano, el volumen a páginas web.

CON CLEVER **LARA** *

Vida a los talleres

¿Cómo ve el papel de los talleres privados en la formación de los artistas plásticos en Uruguay?

Nosotros tenemos una tradición dentro de la enseñanza en los talleres privados que viene de muchos alumnos del Taller Torres García (TTG). Eso marcó por mucho tiempo, hasta hoy incluso, la incorporación de la visión de las vanguardias en la formación de los artistas plásticos uruguayos. Muchos alumnos de Torres fueron al interior, llevando su prédica a San José, Minas, Artigas, Rivera. Bueno, yo mismo fui alumno de alumnos de Torres García. Conocí a los hijos, a Edgardo Ribeiro, a Guillermo Fernández. Esa cadena se siguió y hubo una transmisión de la enseñanza tal como se daba en el TTG. Hay ideas que son rectoras que forman una columna vertebral. Por ejemplo que no se enseñan modas, que se enseña a pensar en arte. Pintar o cualquier otra forma de hacer arte involucra un modo de ver las cosas. Hay que aprender a pintar por sí mismo. Internalizar las ideas. Y desde esas ideas es que se mueve la expresión y no como a veces se quiere hacer ver el arte como la expresión tomada de una revista. Eso es copia. Por más que muchas veces se alienta desde distintos lados, esa visión no la tenemos, nunca la tuvimos. Son epifenómenos que están condenados a desaparecer. Y que tratando de salvar un atraso te lo confirma. Repetir un modelo desvalorizando lo que son los contenidos de ese modelo acentúa la dependencia. Y si todavía lo hago sin entender me confirma la dependencia y el provincialismo. No hay que repensar el arte, hay que pensarlo. Repensar parte de qué otro sugiere qué pensar. Hay que confiar en las propias ideas. Ese es un problema no solo de las artes plásticas.

¿Y a la técnica?

La técnica es una consecuencia. No es lo que se enseña. Se enseña a pensar en arte. Alumnos de acá hoy están haciendo todo tipo de cosas, instalaciones, fotografía como Álvaro Zinno o escultura como Pelayo. Acá exploramos todos los lenguajes. Ese horno de cerámica era de Gurvich. Ahí tenés una prensa de grabado… Se trata de pensar en arte.

Lo que propongo es lo contrario de una enseñanza académica donde hay un

modelo a seguir. Nosotros establecemos pautas como parte del proceso de aprendizaje, pero el resultado no está prefijado. Hay un concepto equivocado y es que si sos estricto en la observancia de los procesos, como parte del aprendizaje, estás enseñando un modelo. El ordenamiento y rigor conceptual no quiere decir academia. Al contrario, es enseñar a pensar. De esas pautas se pueden derivar consecuencias infinitas. Lo que creo para el arte como propuesta personal no la impongo. Sino que me sitúo en un terreno que atañe a problemas de lenguaje artístico para que cada cual aprenda a pensar por sí mismo. Es demasiado ambicioso. Y una lucha, porque la gente quiere que le digan las cosas como son. La gente tiene la libertad y esperan que le digas qué hay qué hacer o qué no se hace más o qué se hace ahora. A veces parece que la trasgresión es la obediencia.

La herencia del TTG está muy asociada a una visión dogmática del arte.
Es verdad, con toda la deuda gigante que tenemos con Torres. Esa crítica es pertinente. Las vanguardias fueron muy dogmáticas. Afirmaciones tan tajantes que habla de una Verdad con mayúscula. Yo soy hereditario de esa visión pero no comulgo. Sí reivindico su actitud, el compromiso que asumió con el arte en su tiempo. Esa búsqueda que hizo hasta el último momento y que quedó reflejada en las cartas con Barradas. Él involucraba toda su existencia en encontrar su lenguaje. La honestidad intelectual de Torres fue su primera enseñanza. Su ejemplo de vida como artista. En cuanto a sus conclusiones también hay legados importantes. Por más que lo haya hecho de forma dogmática, estableció términos de un problema. Una persona que en su búsqueda fue tan profunda. Y no hacer pasar investigación por lo que no es: si yo ya sé el resultado, no vale. Y si creemos otra cosa nos estamos mintiendo. Torres fue un ejemplo porque estudió el arte de su época, y de alguna manera ordenó el paisaje desde su punta de vista. Esto no quiere decir que estuviera aislado. No era un solitario. Discutía con todos. Pero hacía el esfuerzo de situarse frente al problema desde su perspectiva, y no desde la perspectiva adoptada mecánicamente por otros.

La pérdida de gravitación de los talleres en los últimos años puede atarse a la muerte de grandes maestros como Ramos, Oroño o Fernández, pero hay quienes ven en esa modalidad cierto anacronismo.
Han surgido nuevos talleres que no tienen el peso de los que mencionaste. No lo pueden tener porque son muy recientes o por las características de las personas que los conducen. Pero no creo que haya una tendencia a que desaparezcan. Desde el principio del Renacimiento las artes se dividían en artes mecánicas y artes liberales. Las primeras dentro de las que estaban las artes gráficas parecía que no involucraban al intelecto. Cuando aparece la academia, que recién juzgábamos, en el siglo XVII, una de las cosas que hace fue reivindicar el papel del artista como un intelectual. Hacen cursos de cátedra abierta sobre anatomía, teoría del arte, historia. En ese momento había un divorcio con relación a los talleres que habían llevado la enseñanza del arte previamente, y desde la academia consideraban que esos talleres enseñaban de una manera artesanal. Pero esa pretensión teórica que la academia tuvo, no tuvo una respuesta desde el punto de vista práctico y quedó un escalón demasiado grande entre lo que eran las aspiraciones teóricas abstractas y lo que era la posibilidad de trasmitir conocimientos concretos en los talleres. Una de las cosas que suceden en esta época antiacadémica es el triunfo de la idea frente a lo manual, se habla con cierto desdén de lo artesanal como si careciera de cualquier vinculación con el intelecto. Increíblemente, el arte contemporáneo siendo antiacadémico viene a seguir las pautas de la intelectualización, perfeccionada, que la academia se propuso hacer en el siglo XVII. Son cosas que hay que pensarlas.

¿Nunca pensó en enseñar en Bellas Artes?
Tengo muy buena relación con la escuela. Me parece que tiene buenas ideas. Tiene problemas, pero no es un tema de capacidad ni de intenciones, sino de escala. Grandes artistas están actualmente en la docencia de la escuela. Hace unos años me ofrecieron ser docente. Fue un honor pero no podía seguir con el taller y a la vez dar clases allí. El ofrecimiento fue

© Fabián Oliver

una alegría que además derriba barreras tontas. Esa rivalidad entre la enseñanza en la escuela y los talleres. Nunca lo vi así. Tampoco entre los propios talleres. Con Nelson Ramos éramos amigos íntimos.

Si tuviera que marcar los postulados que -más allá de su antidogmatismo- abren una zanja entre lo que considera arte y lo que no…
La obra que se expresa a través de la materia no carece de ideas concebidas en esa materia. Quien piense eso está muy equivocado. El arte menos contaminado por la materia, que habla con desdén de lo artesanal, y que se exprese solo a través de la idea, lo que tiene es una posición frente a algo, pero el arte supone construir un objeto. Puede haber arte conceptual que sea profundamente pobre desde el punto de vista intelectual. Y puede haber arte de materia que sea muy pobre en lo intelectual también, por supuesto. Toda obra que se hace solo en base a la técnica es pobre. La técnica tiene que estar al servicio de la idea. No es apriorística. La técnica de sacar el óleo del pomo era adecuada para Van Gogh y su arte. Hay propósitos expresivos. No es arte sacar el óleo del pomo. La técnica es una consecuencia de lo que quiero decir. Hay tanta pavada dicha en arte conceptual que cansa. El desdén por lo artesanal perpetúa un prejuicio que viene de Platón. Ahora, Duchamp es otra cosa. Él era totalmente lúcido. Pero "La Fuente" es de 1917. Estamos a 91 años de eso. El problema es pensar que la obra debe ser solo novedad. Lo nuevo puede ser una profunda porquería.

* Artista Plástico. Nació en 1952 en Rivera. Ejerce la docencia desde 1975.

El acto político de **mirar**

© Carlos Fandiño

Yamandú Canosa (Montevideo, 1954) es uno de los últimos artistas - hasta el momento- en recibir el Premio Figari del Banco Central del Uruguay (junto con los coterráneos Manuel Aguiar y Haroldo González). En el texto del catálogo que acompaña a la exposición, Patricia Bentancur escribe: "*A partir de finales de los 80, el trabajo de Yamandú Canosa toma como sujeto las estrategias de construcción del sentido a través de la imagen, comienza un lento proceso de conceptualización del espacio de la pintura y de su relación con la óptica, la subjetividad y el aprendizaje emocional de la mirada*". Antes de trasladarse definitivamente para Barcelona (ciudad en la que vive) se vinculó, en el medio local, a la "Galería U" dirigida por Enrique Gómez (ver nota en pág. 13). En el año 2000 obtiene la beca Pollock-Krasner. Imparte seminarios y conferencias en Barcelona, Los Angeles y Montevideo.

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

¿Cómo fue tu formación?
Como decía y dice mi padre: siempre me ha dicho que la parte más importante del conocimiento es por ósmosis, por absorber un entorno. Estamos hablando de formación artística: un hermano que estudiaba Bellas Artes y arquitectura, el primo hermano de mi madre, Miguel Ángel Pareja… Mi abuela también pintaba, era de formación amateur, pero clásica. Y luego, que algo que tienes dentro hace que todo esto te interese. Yo recuerdo que iba con 5 o 6 años a visitar el estudio de Miguel Ángel y recuerdo que entraba a ese lugar como quien entra a un templo.

¿Tu formación artística no esta vinculada a talleres de arte?
No, no pasé por ningún taller. Luego empecé a estudiar arquitectura y dejé la Facultad cuando me fui del país, en el 75. Yo fui uno de los jovencitos del "Dibujazo" junto con Álvaro Armesto y Fernando Álvarez Cozzi. Los tres estábamos en una onda media entre la psicodelia, el rock, el pop… No llegábamos a ser *hippies*, pero me interesaba la obra de (Jorge) de la Vega, toda la estética pop de las portadas de discos, el diseño gráfico… era un poco ese el contexto de la nueva estética a la que adheríamos.

¿Decidiste emigrar por razones vinculadas a la dictadura?
No. Por muchas cosas al mismo tiempo. Yo nunca me presenté como exiliado en España porque no lo era. Hay gente que a eso le llama exilio, pero yo no pretendo llamarlo exilio porque muchos legaron a Europa por motivos realmente políticos. Enrique Gómez me había puesto en relación con Alex Soller Roig y Fusy Juncadella que son dos coleccionistas y *marchands* de Barcelona que me ofrecieron, en 1974, comprar toda mi obra durante cinco años. Creo que a Armesto le compraron… también a Nelson Romero y a Fernando Álvarez Cozzi. Por aquella época, Álvarez Cozzi hacía los dibujos más inteligentes de todos nosotros; había un nivel de conceptualización en el dibujo que no se ve en la obra de toda esa generación ni en la obra del "Dibujazo". El tercer motivo de mi partida era que tenía 21 años y quería experimentar la vida. Pude irme, con la diferencia que el exiliado no elegía irse: se tenía que ir.

A los 21 años, ¿que impresión te causó Barcelona y cómo ves su evolución respecto al arte?
Cuando llegué me pareció una ciudad bellísima, eso es obvio. Pero una ciudad triste, gris, marrón... La juventud era más vieja que mi juventud, digamos. Cuarenta años de franquismo encima son muchos años. Llegué 16 días antes que muriera Franco y vi florecer el país. Lo vi todo. Barcelona hoy en día es una ciudad restaurada, con colores, extraordinaria. Había una energía extraña que me vinculaba. Después entendí con los años cuál era esa energía. Es un país que tiene una vena extraña, que los diferencia del contexto español. Si tú ves la obra de Miró, de Dalí, de Tapìes. Luego esta todo el grupo de "Dau –Al- Set". Todos tienen un punto extraño en la obra... Todo eso sintoniza mucho con lo que es mi mundo artístico. Te lo menciono porque son como mi familia en el sentido creativo. Curiosamente, hay ciertas partes del "seny" (ser) catalán que armonizan mucho con el ser uruguayo. Es un país muy apocado, muy intelectual, muy de pensar… muy "¡brrrr!"

Características que no se repiten en otros lugares de España.
Por supuesto, yo no estoy jerarquizando. Andalucía, Galicia, el país vasco… son otros planetas humanos extraordinarios. Es un país que cada 300 kilómetros estás cambiando de lengua, de gastronomía, de carácter, de referentes históricos.

En Cataluña hay una tradición visual extraordinaria. Lo ves en la ciudad. Gaudí…
Ah, bueno. Me había olvidado de Gaudí,

que es otro raro. Toda la colección de raros más impresionantes son hijos de Cataluña. Los primeros años me sentía en Barcelona como en el sitio donde yo debía estar. Mas la suerte de tener estos marchantes que me compraron la obra.

Hay varios uruguayos radicados en Barcelona.
Sí. Están Juan de Andrés, Claudio Bado, Pablo Bruera que llegó hace tres años. Acabamos de hacer una muestra todos juntos. El sentido de la exposición es porque la Casa del Uruguay cumplía treinta años, sino no tenía ningún sentido hacer una muestra de artistas uruguayos en Barcelona.

En la definición que vos enviaste para el primer número de La Pupila**, decís algunas cosas clave: "*Todo arte es paisaje. El arte es un mecanismo que nos piensa…*" ¿Cómo definirías el paisaje actual del arte?**
A ver… el arte es síntoma. Yo me acostumbré a ir más ligero de equipaje a la hora de definir el arte, porque si tomas una postura estética muy radical a la hora de mirar te vas a encontrar con cosas que no encajan con tu estética. Yo tengo una mirada absolutamente amplia y calidoscópica; ese esquema corresponde a mi manera a de estar en el arte y en la vida. La institución arte ha absorbido todas las propuestas, incluso las contradictorias entre ellas y las que intentan desactivar la institución arte, incluso. Hay ciertos aspectos del arte que están recuperando la objetividad, la narrativa, la figuración; todas cosas que fueron expulsadas, porque existe la necesidad de crear un mundo interior otra vez.

Necesidad que acompañó siempre a la expresión.
Estamos en un momento muy difícil como colectivo humano en el que no hay utopías. Entonces el arte ha empezado a trabajar en muchos aspectos sobre escenas subjetivas en un intento por reconstruirse desde lo cotidiano.

El arte relacional, por ejemplo.
También. El arte relacional es un síntoma porque tiene que escenificar las relaciones entre las personas. ¿Por qué tienes que hacer en un espacio de arte una comida? A mí me interesa mucho como pregunta. ¿Por qué la fotografía ha invadido todo otra vez con imágenes de lo cotidiano?

Hay fotografías que están muy cerca de lo documental.
Exacto, pero luego hay toda una pléyade de fotógrafos como (Wolfgang) Tillmans, por poner un solo ejemplo, de una obra cargada de subjetividad; no construida de manera ampulosa, sino que la mirada es muy subjetiva y animista sobre el mundo que lo rodea. Hay toda una necesidad de reapropiarnos del mundo en el que vivimos. Siempre pensábamos -o nos habían enseñado- el estatuto de la autonomía del arte, pero ahora es exactamente lo contrario: el arte ha recuperado el centro de la construcción del sentido de la sociedad. Se ha demostrado a sí mismo que no es autónomo y que tiene que trabajar desde el sitio de construcción de sentido. En la modernidad, había una sensación como de euforia, del nuevo status, de las libertades, de construir un mundo nuevo: la ilusión del progreso, que es toda una utopía. La ciencia decía que el futuro iba a ser mejor y que la ciencia nos iba a salvar de todo, de las enfermedades, etc. Ahora hemos perdido todas las utopías: no creemos en el progreso, la ciencia ha mejorado parte de nuestra calidad de vida pero también nos ha traído muchísimos problemas. El "progreso", además, esta contaminando todo el planeta. ¿De que te tienes que agarrar? Otra vez al mundo que te rodea. Sin embargo, hay tan pocos buenos artistas como siempre ha habido. Artistas cubistas en los años 20 habría muchos, pero son pocos los que han quedado. A mí me interesa mucho el estatuto del arte contemporáneo. Incluso en sus contradicciones, incluso en las cosas que no comparto.

> "Los medios, con mejor o peor intención (la mayoría con la peor intención), nos han robado esa capacidad de pensar con las imágenes. Los medios imaginan por nosotros: somos imaginados por ellos".

Una cosa es la música y otra cosa son los intérpretes.
Sí, muchas veces los intérpretes que encontramos en esos estatutos no son los mejores. Me cuesta a mí y a todos mis colegas encontrar posiciones de arte contemporáneo que nos atraviesen. El problema es que cuando las encontramos te dan vuelta como a una media. Es fascinante.

¿Creés que el artista es más libre ahora que en otra épocas?
Mfff! No tenés pregunta…A ver… uno de los motivos por los que yo me considero absolutamente libre es que no tengo el peaje de la tecnología para realizar mis cosas. En ese sentido alguien que dibuja o que pinta es más libre, pienso… Yo creo que podemos tener parecidas dictaduras estéticas que las de otras épocas. No sé… porque pensar que hoy hay menos corporativismo del que hubo antes... Siempre lo hubo. Por otro lado, es más libre en el sentido que la posibilidad de lenguajes que se han abierto es tan enorme que tiene muchas vías de acceso… No sé si yo tuviera treinta años estaría dibujando… O sí, porque el dibujo es, quizás de todas estas artes (de la escultura, la pintura, el objeto) el más contemporáneo de todos. Fijate que en el "Dibujazo" necesitábamos urgentemente contar cosas de una manera rápida y barata. Y porque rompíamos con las grandes pedanterías de la gran pintura, el marco dorado…

Allí hay un factor ideológico, en un continente signado por la crisis sociopolítica de fines de los 60.
Curiosamente ahora, en este momento de crisis del que hablábamos antes, el dibujo vuelve a tener un sitio importantísimo en el mundo del arte. Más que la pintura, siendo que hay mucha más pintura de la que creemos.

¿En todo arte hay compromiso ideológico?
Bueno, en la vida hay compromiso ideológico. No podemos estar por fuera… somos seres ideológicos…

Anteriormente hablábamos de los intérpretes. Si nos ponemos en el lugar de un "espectador corriente" ante obras cubistas de distintos autores, tenemos de qué asirnos a la hora de establecer jerarquías (siempre subjetivas) entre los intérpretes. En el arte contemporáneo, a menudo, no hay imagen. El "kilómetro enterrado" del californiano Walter de María, por ejemplo.
No…, pero nombran cosas. A ver… Para mí el arte es inmaterial. El sitio donde el arte sucede es en la cabeza de las personas. Yo pinto y dibujo, pero para mí las pinturas y los dibujos son como pequeños cortes en un aparato que es absolutamente inmaterial y que corta una parte: la revela para poder nombrar una cosa que es mucho más grande que se construye en la cabeza y en quien interactiva con el arte…

"*No más obra de arte, cada uno artista*", proclamaba Jorge Romero Brest.
Ehh…Ese kilómetro escondido también es una imagen escondida. Desde los años 60, importa mucho la manera en cómo haces visible tu trabajo. Visible en la manera en que tu dices cómo lo has escondido…

Pero hay artistas que "no tienen palabras" o un discurso edificado a la luz de ciertas corrientes: no usan las palabras pero producen imágenes visuales que disparan otras en la cabeza del receptor.
Es que… es curioso. En los años 60 se pedía mucha cosa, igual que hoy en día. Nosotros como analistas del arte unificamos cosas que no son unificables. Necesitamos un especialista para poderlas entender… Pero la realidad en sí es mucho más dispersa. Una de las ideas era la desmaterialización del arte...

En ese sentido, en 1967, Guy Debord se pronunciaba por la "muerte del arte" y promovía la construcción de "situaciones" vividas en una permanente creatividad.
Sí. Esas actitudes de desmaterialización apuntaban hacia las instituciones, como los museos. Hoy en día los museos de arte contemporáneo son el gran mercado del mundo del arte. No sé… hay un ir y venir… Aquellas críticas que se hacían a los museos hicieron carne y hoy los museos se convirtieron en espacios públicos, en plazas públicas… Eh... ¿Tú me estás preguntando si esta bien que me digan que enterraron un kilómetro y yo no lo vea?

Quiero decir que hay buenos y malos intérpretes en todas las áreas. Sin embargo, parece que todos estamos aptos para calificar una mala pintura de otra que no lo es (quizá porque fuimos superficialmente educados para eso), pero no tenemos las herramientas adecuadas para separar la paja del trigo ante otros lenguajes. El fraude es más difícil de detectar ahora que antes.
¿Pero… a qué le llamas fraude?

Al hecho de que la obra no importa en lo más mínimo. Sólo importa la figura del artista: El "nombre" Damien Hirst, el "nombre" Tracy Emin… el fraude es poner al autor por encima de su obra.
Pero es que a mí me interesa el discurso de Tracy Emin y no el discurso de cualquiera que haga lo mismo.

Exacto, si yo hago el mismo planteo que un artista legitimado por el sistema se me ignorará, pero la situación cambia cuando lo hace Hirst o Emin.
Hay gente que también dice: "*Eso lo puede hacer mi niña, mi niña pinta mejor que vos*". Sí, pero yo cuando era niño hacía garabatos, y hoy en día, detrás de un garabato de un artista hay todo un pensamiento, una manera de sentir el mundo…

Todo adulto puede decir que sus garabatos evocan el mundo en que vive.
Claro… Bueno…hay que balancear todo. Yo no me quedo solo con el concepto. Un buen artista sería aquél que hace un buen cóctel con la imagen y la idea detrás de la imagen. El equilibrio ideal se da cuando te visita el "ángel". Me interesan sobremanera algunas obras conceptuales. Por supuesto, que si esas obras son lo único que hubieran hecho esos artistas, no me interesa. Estamos acostumbrados a mirar obras aisladas, pero es más interesante ver las obras en un itinerario. Porque una obra se acompaña al sentido de las demás. Es como un rompecabezas. Y es lo que hace que un artista con los años cuaje en la mirada de la gente. Yo no soy un integrista, ni de la pintura, ni del dibujo, ni del mero concepto. A mí me interesa la pulsión del momento estético en el que estoy viviendo. Siempre nos olvidamos que Torres García era absolutamente contemporáneo. Pero hoy en día no tiene sentidos seguir haciendo obras a la manera de Torres García.

En la época de Torres igualmente había distintas puntas de flechas y más de una dirección.
¿Y hoy no las hay? A veces no sabemos ver las contradicciones como una parte de una sola cosa. Hay gente que "entierra un kilómetro" y otra gente que te hace un video como Bill Viola que te deja absolutamente atravesado. O fotógrafos formidables…

Nan Goldin, por ejemplo.
Nan Goldin, ¡por favor, una maravilla! O pintores como Sigmar Polke. Todos están viviendo el mismo momento de la historia y todos están interpretando su experiencia de estar en el mundo en este momento con propuestas muy distintas. Para mí el arte es como un "afloramiento" permanente.

No un "fin", como sostiene Danto.
A mí no me gustan las frases "el fin del arte", "el fin de la historia", el fin de esto y lo otro. Nada acaba, nada muere. Ni se acaba la historia, ni se muere nada. Todo se transforma.

Como dice Drexler… ¿Salvo las utopías?
Eh… Para mí es una cosa pedante que tiene el hombre de estar previendo permanentemente el fin de la historia, de la humanidad. El afán de ser protagonistas es lo que lleva a los hombres a hablar de defunciones.

Quizá murieron algunas formas de percepción y nacieron otras.
Yo trabajo con la pintura, pero uno de los estatutos para trabajar como yo lo hago es tener presente la muerte de la pintura. Pero no es una muerte literal, ¿qué pasa con los miles y miles y miles de pintores en el mundo que en este preciso momento están trabajando en su obra? ¿Somos idiotas? Las cosas no mueren, cambian de sitio, se reestructuran, cambian de ciclo.

Hay algunos curadores que necesitan decir "esto murió" para darle estatuto de legitimidad a otra cosa contraria a eso.
Puede ser. En la historia ha quedado derrotado todo intento absolutista. Si nosotros decimos que esta muerto el arte, ¿qué dejamos para los espectadores contemporáneos al dadaísmo? Hoy en día lo tenemos tan asumido que vemos una performance y decimos: "*Ah, mira… una performance más*".

Hablamos de que había una postura ideológica con el "Dibujazo" y también hablabas de libertad. ¿Cuál es tu postura ideológica actual ante el arte? Y la segun-

da pregunta: ¿El mercado no condiciona tu libertad?
No, no me condiciona en lo más mínimo. Hago lo que quiero porque no puedo hacer otra cosa. El mercado nunca va a construir una estética, lo cual no quiere decir que el mercado, puntualmente, no haga artistas más visibles a unos que a otros. A veces, muchos de ellos, pueden caer en el olvido. Es verdad que el mercado hoy es más fuerte porque las condiciones de lo que es el aparato económico de la sociedad están mucho más desarrolladas. Pensar que el Pop, por poner un ejemplo, es un invento del mercado… el Pop interpretó de manera magistral un momento de buscar el discurso en otro sitio. Volviendo a los momentos contradictorios... No sé si yo hubiera caído en una galería hipercomercial que me vendiera "a saco" ("a saco" quiere decir muchísimo) y yo hubiera entregado mi alma… y bueno. Pero a decir verdad, el mercado no me condiciona. A veces se habla del mercado en sí como una cosa mala, a priori. ¡Hombre, ¿por qué le vamos a pedir a los artistas que sean los únicos seres de todo el sistema occidental que decidan no estar en el mercado?!… Hoy, hace cien años y hace trescientos años. El tema es cómo te relacionas con él. Y luego esta el otro mercado que es el institucional: hacer obras para museos, fundaciones, centros de arte contemporáneo, etc. No me interesa caer en un sentido puritanista sobre la relación del arte con el dinero. Yo todo lo que gano lo vuelco en hacer otras obras…

Desde el punto de vista ideológico, ¿cómo te ubicás como artista en Europa?
A ver… la pregunta es muy amplia. Es complicado…

Tomo tus palabras: hoy decías que somos seres ideológicos. La pregunta va por ese lado.
¿Dónde me encuentro? Bueno, yo creo que me encuentro en un sitio… por un lado "posibilista". Creo que hay cosas que se pueden hacer para mejorar la sociedad dentro de las posibilidades que el sistema da. El sistema también es contradictorio. Luego también tengo mi vena por estar fuera del sistema, pero virtualmente.

No sos un nihilista.
No. Mi militancia esta en el arte. Mi sitio político en el mundo es ése. Es dar lo que tengo adentro y es lo mejor que puedo hacer. Es un sitio muy difícil, y ya por esa dificultad tiene su mérito como militancia. Yo veo que hay un ser político en mi trabajo, sobre todo en los últimos diez, quince años…

Trabajás mucho con el horizonte.
Si. El horizonte es el eje donde el mundo sucede.

Vos manejás tanto el concepto como la imagen, pues tu obra transcurre en la frontera que separa la estética del concepto, con un horizonte que intenta sumar ambos, además de lo cual sería el lugar donde se depositan todas nuestras aspiraciones.
Eso no lo había pensado…Es buena tu observación…Y también estás vinculando lo que ves con lo que esta oculto. Una de las imágenes que utilizo es el iceberg, por ejemplo, que para mí es una metáfora de la percepción extraordinaria. Muy evocativa: es lo que se ve más lo que no se ve. Ahí trabaja la imagen que se oculta, en un momento histórico en el que la sociedad esta construida por imagen, más que nunca. Hoy, en una semana, vemos más imágenes de lo que veía el individuo en todo un año hace cincuenta años. La globalización de los medios, el magma de imágenes al que nos hemos enganchado: será buena, mala… Pero eso nos ha robado la capacidad de pensar con las imágenes. Los medios, con mejor o peor intención (la mayoría con la peor intención), nos han robado esa capacidad de pensar con ellas. Los medios imaginan por nosotros: somos imaginados por ellos. La imagen es parte de la construcción del pensamiento, pienses lo que pienses. "Imagen" puede ser cualquier cosa: una mancha roja… todo es imagen, no solamente lo representativo.

¿Estamos siendo manipulados?
El sólo hecho de estar enganchados totalmente nos hizo pagar un precio enorme.

La metáfora del iceberg es interesante porque también, en la contemporaneidad, lo que esta oculto paradójicamente también te lo muestran… y sigue oculto. Es decir, en el momento actual todo es "mostrable". Vas a un restaurant y podés ver la cocina. Te están exhibiendo cierta "transparencia visual", pero igualmente podés no saber lo que estás comiendo.
Sí. En los restaurantes muy ultra, te muestran todo.

La sobreexposición de imagen también desinforma.
Absolutamente. Produce una saturación en el campo del sentido que genera la ausencia del sentido. Todos los colores se ven como uno.

Una parte del arte contemporáneo sigue siendo indescifrable: las claves ocultas.
Sí, en el sentido de que si las imágenes nos las dan digeridas y somos imaginados por otros… El trabajo del arte es recordarnos de conservar ese sitio de cultivo de la imagen con el pensamiento. Muchas obras del arte contemporáneo actual nos están recordando continuamente cómo miramos y qué es mirar. Eso hoy en día es un acto político: el recordar cómo es mirar. El tema de la óptica, que se ha vuelto sujeto del arte. Esa es la parte fundamental de mi trabajo.

Te interesan autores como John Berger, quizá.
No lo leí… Yo leo muy poco aunque no parezca.

Cuando volvés a Uruguay, seguramente visitás algunas exposiciones. ¿Cuál es tu óptica?
El problema, que es fundamental, es que tengo muy pocos sitios para mirar lo que se hace. Entonces, me estás preguntando una cosa…Ehh…

Pero algo has visto.
En este país, se podría decir que casi no existen galerías de arte. Es decir, con el estatuto de lo que "debería ser" una galería de arte. De los años 60 para acá, una buena galería que le de visibilidad a tu trabajo, que arriesgue, que enseñe al coleccionista y que no deforme al artista diciéndole "*tu tenés que pinar esto porque el coleccionista me pide aquello*"… Eso es lo que ha pasado en este país. Un artista que nace aquí y se cree que el mercado es eso porque es eso lo que a la gente le gusta; sin un galerista que esté apostando por cosas nuevas… Ese fue el contexto en el que yo me crié aquí, salvo por algunas buenas excepciones.

En Uruguay se ve arte no sólo en galerías sino en instituciones culturales.
En el Centro Cultural de España he visto dos exposiciones; una de Cecilia Mattos y otra de Juan Burgos que están muy bien… Vi otra en el MEC de Rita Fischer que me fascinó, pero ella esta viniendo, igual que yo, de Europa, y quizá no esté representando al arte que se está haciendo en el medio.

Si tuvieras que hacer una odiosa comparación de lo que se produce aquí con lo que se produce en Europa, ¿que podrías decir?
Difícil la pregunta… el "*esto ya lo vi*" también lo podría decir en Barcelona. Ehh…
Lo que no he visto aquí, son grandes novedades. "Grandes novedades" en cuanto a cosas que se pueden ver en otro sitio. En cuanto a talento, pues… estamos en un país de artistas. Eso es obvio. Ahora, el talento también hay que regarlo de afuera para que crezca.

Enrique Gómez en la "Galería U" en su sede del edificio Ciudadela, (Sarandí 690, entrepiso), circa 1970.

*"...**porque me gustaba** ¡qué embromar!"* Enrique Gómez y la **"Galería U"**

En los convulsionados años sesenta, nace Galería U al influjo de su mentor Enrique Gómez, quien había tomado partido por los "abstractos" en medio de una histórica polarización entre dos tendencias ("abstracción" / "figuración"). La opción más distante –para ese momento– de todo cálculo empresarial. Allí se realizaron las primeras muestras de Nelson Ramos, José Gamarra, y el recién llegado de Fray Bentos, Luis Solari, como consecuencia de una postura que no se limitaba a comercializar la obra consagrada. En el entendido de que su oficio también conlleva una función cultural, Enrique Gómez cruzó el océano con la intención de vender arte uruguayo en el viejo continente.

Gerardo **Mantero**

Las diferentes formas de comercio de las obras de arte están estrechamente ligadas al desarrollo del coleccionismo y a la fascinación que, desde tiempos remotos, producen los objetos artísticos. Los primeros indicios de mercado de obra artística se encuentran entre los romanos; la venta pública (o subastas) de los botines de guerra que se hacían en la Via Sacra y bajo los pórticos de la Septa Julia, en el Foro. Allí también aparece, a un lado del comisario-tasador, el experto, el importador de arte y el intermediario. Después del año mil, los objetos de arte comenzaron a hacer su aparición en mercados a cielo abierto cerca de los santuarios y de las grandes villas, en ocasión de las fiestas religiosas. Las ferias más célebres fueron las de Saint Denis, Saint Lazàre y Saint Germain, en París; la de Leipzig en Alemania; la de Padua, Bologne, Seniglallia y Parma, en Italia. El comercio del arte tuvo un gran impulso con el coleccionista, que emerge en el Renacimiento. Durante la segunda mitad del siglo XV aparece una nueva figura, la del marchand o mercader de arte. Los grandes escenarios actuales del mercado del arte, las casas de subasta, hacen su aparición durante el siglo XVIII, cuando los anticuarios se instalan en lugares fijos. Allí se fundan las primeras casas de ventas y remates (Mellington, Christie's, Sotheby's) y se realizan ventas a intervalos regulares. La producción artística, concebida como mercadería de lujo, entraña una gran conflictividad para los creadores, cuyas motivaciones iniciales –en la mayoría de los casos– responden a necesidades viscerales y, en general, a concepciones del arte lejanas a la lógica del mercado. La tríada artista-marchand-coleccionista responde a la antigua operación por la que los hacedores intercambian trabajos por dinero para vivir y seguir produciendo.

La argentina Florencia Braga Menéndez, en su condición de teórica de arte, curadora y galerista, reflexiona: "*Recuerdo haberle planteado a alumnos universitarios de la carrera de Arte la pregunta crucial: la reina de Inglaterra puede ser una persona muy poderosa sin duda alguna, pero ¿quién le provoca una erección más poderosa a su poderoso marido, el rey: ella o las tetitas de uva de una empleada de una panadería de Wilde? La repuesta es clara; es el poder del arte, la furia erótica de una inteligencia misteriosa, los ricos mueren por poseer las claves de esta construcción viva de sentido. Y nace el mercado de arte*".

Lo que sigue es una conversación con

Enrique Gómez, quien, con una trayectoria no exenta del mismo entusiasmo que lo llevó a crear la Galería U, nos cuenta historias de un marchand que siempre trabajó por el arte uruguayo.

¿Cómo fue que te vinculaste al mundo de las artes plásticas?
Bueno, yo tuve primero una librería. Cuando dejo el boliche (de mi padre), me independizo de las cadenas familiares y abro una librería en Benito Blanco, entre Pereyra y Guayaquil. Se llamaba "Nuevo Diseño". Entonces me vinculo con un grupo de arquitectos, a través de un primo de quien era mi esposa, y empezamos a frecuentar exposiciones de pintura. En ese mismo tiempo habíamos hecho amistad con Raúl Zaffaroni, que ya era dueño de Arte Bella, una galería de arte que había fundado un alemán; Bahiertall. Empezamos el 17 de noviembre del 55, Zaffaroni, Lito López Valín y yo. También trabajaban con nosotros Samuel Nitz y Tito Ortiz. A principios del 60 se cierra porque aparecen deudas de todos lados. Lo último que se hizo en esa galería fue una exposición en homenaje a Martí, celebrando el aniversario de su muerte, en enero del 61. Después me instalé en el Columbia Hotel del 62 al 64, luego en la Galería Diri del 63 al 66, y en el 66 abro la Galería U en el edificio Ciudadela.

¿Por qué el nombre Galería U?
El nombre fue idea de Nelson Ramos. Como estaba la idea en ese momento de abrir en Buenos Aires (donde finalmente abrí, aunque realmente no sé cómo hacía, porque no tenía un peso), con un grupo de amigos pensamos en los nombres y surgían: Río de la Plata, del Virreinato... "*No, no, no* –decía Nelson Ramos–. *Busquemos nombres sencillos, un número: uno, dos, tres... una letra: a, b, u. Ésa, U, venga*". Y quedó U.

Desde los comienzos de tu actividad, ¿qué criterios primaron en vos como marchand?
El asunto es que, desde el principio, nos volvimos absolutamente partidarios del arte abstracto; esas cosas que se toman a vida o muerte. Entonces eras "abstracto" o "figurativo", y chau.

El desafío comercial, supongo, era importante.
Y, sí, la galería desde que empezó fue de modesto para abajo muchos pisos.

Cuando abrís Galería U, ¿qué otras galerías existían?
Moretti, Argul, Andrioletti, que luego cerró, Zina Fernández, creo, pero con galería abierta había alguien más.

¿Recordás la primera exposición que hiciste en Galería U?
Fue la de dos brasileños, Vasco Prado y Zoralia Betiol, escultor él, grabadora ella. La segunda fue de Nelson Ramos.

Para seguir un criterio cronológico, ¿qué otros pintores pasaron por la galería?
Bueno, mucha gente, entre la galería y el espacio que tenía en el Palacio Salvo. Entre los de mayor trayectoria te puedo citar a Bolívar Gaudín, Nelson Romero, José Gamarra, Jorge Satut, Aldo Peralta, Yamandú Canosa, Beatriz Battione, Gustavo Vázquez, Haroldo González, Hugo Alíes, Luis Solari, Octavio Podestá, Ernesto Aroztegui, Hugo Longa, Águeda Dicancro, Salustiano Pintos, Hilda López, Guillermo Fernández, Jorge Páez, Luis Arbondo, Amalia Nieto, Manolo Lima, Lino Dinetto, Vicente Martín, García Reyno, Eva Olivetti, entre otros.

Logotipo de "Galería U", autoría de **Luis Arbondo**, 1966.

¿Cuándo te topaste con la Generación del "Dibujazo"?
Eso fue en el 60, 64, 65. Pero el nombre en realidad lo puso después María Luisa Torrens.

¿Quiénes integraban ese grupo?
Fornasari, Haroldo González, Mingo Ferreira, Hugo Alíes, Pieri... Todos ellos coincidían en una cantidad de aspectos; por ejemplo, casi todos eran autodidactas –salvo algunas excepciones–, todos hacían un dibujo trabajado, todos hacían crítica social y política. Todos eran figurativos. Espínola era también dibujante en esa época, pero no pertenecía a esa línea. María Luisa (Torrens) mucho tiempo después hace una exposición del "Dibujazo" y ubica en el grupo a Sábat, pero no pertenece exactamente al "Dibujazo".

Era todo un desafío para una galería vender dibujos. Era, quizá, hasta más difícil que vender óleos abstractos.
Sí, nadie compraba dibujo. El dibujo se vende poco en todas partes del mundo. Igual te pasa con el grabado, con la acuarela y la pintura sobre papel.

Ahora, convengamos que para un galerista eso de apostar a cosas difíciles (comercialmente hablando) no es lo habitual,
No es lo habitual, no. Nunca gané un peso.

¿Por qué lo hacías?
Porque me gustaba. ¡Qué embromar! Cuando ganábamos un peso íbamos a cenar todos juntos.

Y también en la galería se reflejaban las tensiones del momento. Ernesto Vila relató (en entrevista para La Pupila**) que hizo una muestra con dibujos, estando preso.**
Sí, la novia sacaba los dibujos de contrabando y yo le hice la exposición. Se les hizo exposiciones a tantos presos... La exposición de Carlos Llanos la hago estando él preso. Sale libre, de casualidad, el día de la inauguración. No estaba previsto. Aparece en la galería y no sabés lo que fue, todo el mundo aplaudiendo. Clemente Padín hizo una muestra que se llamó "Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía"; las mandaba todas por correo. Luego, a esa modalidad se le denominó Arte Correo. No sabés todo lo que se decía de Pinochet, de los militares.

¿Cómo hacías para relacionarte dentro del mercado con esas propuestas tan arriesgadas?
Al principio era "a lo que caía". Luego yo empecé a tomar más rodaje. Y se formó un grupito que comenzó a comprar. La verdad es que no eran cosas que valieran demasiado dentro de la escala de valores que tenía Uruguay, que era muy baja si la comparás con los valores que se manejan internacionalmente. Aparecieron, sin embargo, clientes. En el 74 yo me voy para España y queda la galería abierta. La cierro en el 78 cuando me doy cuenta que no puedo estar en los dos lados. Habían quedado a cargo mi hijo y una señora muy bien que trabajaba para nosotros. Los primeros meses yo venía y organizaba las exposiciones para el año, contactaba a tres o cuatro clientes y les proponía créditos en diez, doce meses, y con eso me aseguraba el presupuesto de la galería.

Cuando decidís ir a España, te enfrentás a un escenario completamente diferente.
Sí, fue el deslumbre. Cuando vi la pintura "pintada" -como digo yo-, y no impresa, la verdad es que fue impresionante. No sólo

me refiero a los museos, sino también a la pintura del momento; los informalistas…

Llegaste a una España franquista.
Sí, y llegué a ver actuar a "los grises". No sabés lo que era eso. Un día los vi pasando por la calle Alcalá y me quedé mirando a distancia, por las dudas. Impresionaba. Después viví la muerte de Franco con grandes festejos, en varios boliches, con amigos.

© Trigve Rasmussen

¿Cómo lográs posicionarte en el mercado español?
Con mucho trabajo. Porque, como siempre, yo quería llevar pintura uruguaya. Y, bueno, imaginate: si en Buenos Aires no me dieron corte cuando puse la galería... No se fundió: se re-fundió. En España nunca tuve galería, trabajaba... ¿cómo te puedo decir para que quede lindo?... *au marchand d'art*, de vendedor de arte.

Representabas a artistas uruguayos y latinoamericanos.
Latinoamericanos posteriormente, cuando me vinculé con ellos en Madrid. Estaba la galerista de la chilena, que representaba a Matta, a Wilfredo Lam. Ella abrió una galería, un lugar fantástico que se llamaba AL, por América Latina. Al tiempo se cerró.

¿Torres García ya importaba en ese momento?
Sí. Poco, todavía. Y a veces con algún "falso", también.

¿Lo asimilaban a la pintura española?
No... Aunque no te olvides que tenía toda la onda de Barcelona, igual que Barradas. Torres empieza a sonar de otra forma cuando se lleva a Estados Unidos una cantidad importante de obras suyas y empieza un lanzamiento de otra naturaleza.

¿De qué años estamos hablando?
Y, también de las primeras décadas del 60, o un poco posterior. Mirá, te cuento una historia de un cuadro, que era de Zaffaroni. Antes del año 60 lo llevé a Buenos Aires. Era apaisado, de un metro por 50 centímetros aproximadamente, lindísimo cuadro, en tonos más bien marrones. Me lo dio para que lo llevara a vender a Buenos Aires en US$ 12 mil. Allí yo había hecho dos o tres clientes fuertes, muy buenos clientes. No lo vendo. Me dice que lo baje a 10 mil. Tampoco lo vendo. Poco tiempo después va él a Buenos Aires y lo vende… no recuerdo si lo lleva a remate o lo hace directamente, a US$ 8 mil. Ese mismo cuadro pasó por varias manos y me llegó nuevamente, en el año 92 o 93. Se lo vendo a un comerciante español, que tenía una casa de subastas, en US$ 375.000. A ese mismo señor le vendo, junto al de Torres, un Botero y un cuadro español de principios de siglo. Hoy, ese cuadro, si saliera a subasta en Christie's, sobrepasa el medio millón de dólares fácilmente.

¿Y cómo te fue, finalmente, con la idea de vender arte uruguayo?
Cierto día, un marchand, muy amable, me dijo: "*Mirá Enrique, yo podría hacer una exposición con esa obra en la galería, y la haría con mucho gusto, con gente que se interesaría y la compraría al precio que se debería vender: como dibujos de gente desconocida, y la vendería toda; pero aun así no alcanzaría a cubrir los gastos de la exposición. Así que nadie te va a hacer una exposición*". Ese señor era Carlos Ruiz Castillos, que después fue el primer marchand de Barcala en Madrid, de quien seguí siendo amigo mucho tiempo. Él me desengañó. Llegué a llevar dos baúles de esculturas de Nerses Ounanian para exponer y vender. Así como se fueron, volvieron. No hubo caso; nada. En todos lados, para empezar, la pintura es muy local. Después, había que manejar todo a un nivel de inversión que para mí era imposible.

¿Cómo podrías definir, después de tantos años, las características del coleccionista uruguayo?
Actualmente se ha venido muy abajo. Yo estoy instalado nuevamente aquí, se puede decir que bien, hace cuatro años. Tengo cuatro exposiciones y una quinta que se confirma seguramente estos días. El año que viene tengo las de Hilda López y Gamarra en el museo (MNAV), de Prevosti en el MAC, de Juan de Andrés (uruguayo que está en Barcelona y expuso hace poco en el Centro Cultural Español) en José Ignacio, en enero. Esa muestra después viene a Montevideo y luego va a Miami. Volviendo a tu pregunta (el coleccionista) siempre fue un poco conservador. Hubo poca gente que se largaba a comprar obra nueva de artistas jóvenes. Gente coleccionista había, yo tuve muchos clientes, vendí mucha obra... Supervielle, Mailhos, Fontana, ellos tenían colecciones grandes. Claro, yo no tenía la gran obra, los Torres, Barradas... Hubo gente que empezó mucho después que yo y se hizo millonaria. Quien empezó a vender realmente obra en forma seria fue Spayer. Era un buen comerciante. Él fue el primero en hacer contratos con los pintores; yo los tomaba a consignación. Me sacó a muchos de la galería, en buena ley: a Solari, a García Reyno. Él les pagaba.

Una historia **visual:**

El arte de Tapa **Beatle**

En el breve espacio de siete años, los Beatles editaron trece discos de estudio que pautaron su evolución musical. Las tapas de esos discos relatan esa historia desde el ámbito visual, aunque es la mirada retrospectiva la que permite hilvanarla e ir descubriendo cómo se cimentó una imagen, cómo se la enterró y sustituyó por otra, para, finalmente, dar paso a la apertura de cuatro caminos personales.

Héctor **Balsas**

1963: SUBIENDO LAS ESCALERAS

Please Please Me, 1963, es el primer álbum del grupo y el comienzo de la cimentación de una imagen que los acompañaría durante la *Beatlemanía*. La escena aparece muy institucional, en las escaleras del edificio central de EMI en Manchester Square.

La sesión fotográfica estuvo a cargo de Angus McBean y esta toma se convertiría en un ícono fundacional de la imagen *beatle*. Si bien la compañía no pareció entusiasmarse mucho con este disco, las 30 semanas que permaneció en el Nº 1 de ventas les hizo cambiar de parecer. Así, la tapa parece proclamar el respaldo institucional a este grupo que surgió directo hacia los más altos lugares. Sus miradas de arriba hacia abajo así lo indican.

1963 – 1965: BEATLEMANIA

Las portadas de esos años pertenecen al fotógrafo londinense Robert Freeman. Fue él quien desarrolló la imagen *beatle* más característica que los acompañó durante los años de la *Beatlemanía*.

En **With The Beatles**, 1963, (llamado **Meet The Beatles** en Estados Unidos) Freeman utiliza su experiencia anterior fotografiando musicos de *jazz*, en ambientes brumosos y sombríos, pero también saca partido del estilo fotográfico de Richard Avedon y de Astrid Kirchner, fotógrafa alemana, amiga de los Beatles de los días de sus estadías en Hamburgo, y que fuera la creadora del peinado característico del gruspo en esa época. Es un primer guiño al ambiente artístico "serio" y también la demarcación de la fisonomía que se asociaría indisolublemente al grupo.

Para **A Hard Day's Night**, 1964, la operación fue más compleja, ya que el disco salió acompañando el filme del mismo nombre. Unos Beatles polifacéticos, pero ajustados al prototipo se despliegan en 20 cuadritos que marcan la vinculación con lo fílmico. En Estados Unidos se editó la banda sonora de la película y redujeron la carátula a cuatro cuadros grandes que dan a conocer inequívocamente, en un medio en que debían imponerse aún, cuántos y quiénes son, pero también adscriptos a la imagen modelo, en la que se destaca como elemento distintivo el flequillo.

Beatles For Sale, 1964, presenta las imágenes características de los músicos con semblantes más adustos y signos de fatiga. La *Beatlemanía* va en aumento y las giras, actuaciones y entrevistas dejan poco tiempo para componer y grabar, aunque estuvieran obligados por contrato a producir dos discos por año. Quizás por ello, este es el disco más flojo del período.

El ritmo no cesa y un nuevo proyecto cinematográfico se junta con un nuevo disco en 1965: **Help!** Esta vez aparecen de cuerpo entero haciendo señales en comunicación por banderas. Si bien la fotografía quedó impresa en espejo, se ha identificado que las señas dicen LPUS, que ha sido interpretado como **Help Us**. Simultáneamente, la actividad de actuaciones es imparable y vertiginosa. La portada del disco hace que se filtre ese pedido de auxilio, antes de que la fama los devore.

1965 – 1966: TIEMPOS DE BÚSQUEDA

La Beatlemanía no terminó por sí misma, sino que fueron los propios Beatles, de los cuales el mayor apenas tenía 25 años, los que le pusieron freno. El cambió comenzó en **Rubber Soul**, 1965, en el que se aprecia un viraje importante en el plano musical. Y si bien seguían repartiendo su tiempo entre las actuaciones y el estudio de grabación, este último comenzó a ocupar más espacio en sus actividades. La fotografía de Freeman presenta unos *Beatles* levemente distorsionados, como anunciando que buscan una nueva imagen.

Revolver, 1966, podría ser la segunda parte de **Rubber Soul**. No solamente comparte sus cualidades musicales sino que consolida el cambio emprendido. Se abre un tiempo de búsquedas y también de renuncias. Por esta época, las actuaciones en vivo no solo ya no eran estimulantes, sino que, además, se volvieron peligrosas. En Estados Unidos, a raíz de la afirmación de Lennon de que los Beatles eran más populares que Jesucristo, se desató una ola anti – *Beatle*, propiciada por el Ku Klux Klan, con quema de discos incluida. En Japón, una de sus últimas presentaciones en vivo en el Budokan, suscitó una ola de rechazo, ya que el referido escenario estaba destinado a las artes marciales y, por las connotaciones religiosas que tenía, no pareció adecuado *profanarlo* con un grupo de música *rock*. En Filipinas se desató un tumulto instigado por la esposa del dictador Marcos, Imelda, al haber sido desairada por los *Beatles* al no haber acudido a una invitación suya. Por ello, **Revolver** es el último disco grabado durante la *Beatlemanía*, aunque musicalmente ya dista sustancialmente de ella.

La portada refleja esa realidad compleja y desordenada. A los dibujos lineales del artista alemán Klaus Voorman, se integra un *fotocollage* con diversas imágenes de los cuatro *Beatles*. Por primera vez el dibujo aparece en sus portadas y también por primera vez las fotografías son una reunión fragmentaria de tomas de diversas procedencias, entre las que se cuenta alguna realizada por Freeman. Hubo otros nombres propuestos para este álbum, tales como **Abracadabra**, **Magic Circles** o **Beatles On Safari**, los cuales indican la idea de que algo mágico o exótico ocurriera. En esta portada los *Beatles* miran en todas direcciones, buscan el rumbo. Si nos atenemos a la calidad musical que desplegaron, el rumbo ya estaba marcado.

1967: TIEMPOS DE CAMBIO.

1967 marcó un año crucial en la cultura popular de entonces. El surgimiento del movimiento *hippie*, el *Flower Power*, el Verano del Amor, la emergencia de la cultura *underground*, la expansión por doquier del arte *Pop* son los síntomas más salientes de la cultura que absorbieron los *baby boomers*. En ese entorno, los *Beatles*, habiendo decidido ya su alejamiento de los escenarios, se recluyeron en el estudio de grabación por varios meses. La idea de que estaban agotados creativamente se expandió rápidamente. No obstante, ese tiempo sirvió para gestar la obra *rock* más influyente hasta el presente, considerada hasta hoy – 41 años después – como el mejor álbum de *rock* de todos los tiempos: **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. La idea de que del estudio saldría una obra mayor, condujo a pretender que la presentación del disco estuviera acorde con su altura artística. Por ello convocaron al artista *Pop* Peter Blake para el diseño y realización de la portada. Otra idea confluyó con esta: terminadas las giras, el álbum saldría de gira por ellos, presentando una banda *alter ego* de los Beatles, la Banda de Corazones Solitarios del Sargento Pepper. El disco se concibió como una actuación de la banda ante el público, cuyos murmullos y aplausos se escuchan al principio y al final. Por un lado, debía evocar las bandas pueblerinas o de los parques y por otro, conectarse, a través de su extravagante nombre con los que ostentaban los nuevos grupos que surgían de la psicodelia.

Todo esto debió ser tenido en cuenta por Peter Blake al diseñar el formidable *collage* espacial que sirve de presentación visual del disco. En un espacio de 4,5 m., Blake dispone imágenes recortadas de tamaño natural, muñecos de cera, un estrado, densa vegetación, un arreglo floral que forma el nombre *Beatles* y un sinfín de objetos. 62 personajes de las letras, las artes, la política y la sociedad se dan cita como espectadores de la Banda del Sargento Pepper, incluidos los propios *Beatles*, bajo la forma de muñecos de cera que encarnan la imagen forjada en las fotos de Freeman. Los únicos seres vivientes son los propios *Beatles* trasvestidos como la **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Esta puesta en escena se montó en el estudio en Chelsea del fotógrafo Michael Cooper, a quien se debe la toma.

Si bien la idea era mostrar a la banda al finalizar su concierto en el parque, junto con su público, la disposición que Blake le da al conjunto resulta funerario. Parece ser el entierro de los *Beatles* y los asistentes sus dolidos deudos. Y de hecho así fue. Enterraron con este disco la *Beatlemanía* y a aquellos *Beatles*, convertidos por la fama en muñecos de cera. El recurso del *alter ego* fue el apropiado para dejar atrás definitivamente la música y la imagen de su etapa anterior. Por ello, a pesar del tono funerario, la portada no es triste, sino, como se ha señalado, "una celebración de la cultura popular" ([1]) y, por cierto, un paradigma imitado y citado hasta el hartazgo en muchas portadas posteriores, de las cuales se destaca la satirización que aparece en el disco **We're In It Only for The Money**, del inefable Frank Zappa.

Para diciembre de 1967, a cambio de su disco para Navidad, los Beatles realizaron **Magical Mystery Tour**, una película para televisión,

que fuera emitida por la BBC. Había muerto Brian Epstein, su *manager*, y esta empresa fue acometida como creación colectiva de los cuatro, aunque con un marcado protagonismo de Mc Cartney, lo que anunció las tensiones que se vivirían en el futuro.
Este fue el primer traspié del grupo. La película no fue bien recibida por el público y por la crítica. Su realización había sido desordenada y algo errática, aunque el resultado puede ser considerado como el origen de lo que hoy conocemos como *video clip*. La anécdota trata de una excursión como las que se realizaban entonces, a ver los fuegos de Blackpool, que generalmente terminaban en comilonas y embriaguez. En la propuesta Beatle el viaje se transforma en un **Magical Mystery Tour** y en un despliegue del muy británico *non sense*.
La música se editó en formato disco en dos modalidades: como un doble EP (dos discos con tres temas cada uno) en Inglaterra y como LP con los 12 temas habituales en EEUU. En ambos, la portada utiliza la fotografía de John Kelly, con los cuatro músicos nuevamente trasvestidos, esta vez como cuatro animales. También incluye lo que sería el afianzamiento de la tendencia a utilizar tipografías especialmente creadas que se constituyen en logotipos. Asimismo, ambas ediciones poseen librillos interiores con fotogramas del filme y dibujos de Bob Gibson. Este disco volvió a contribuir a lo que se conoce como *Histeria de Paul ha muerto*, ya que quienes la desataron, encontraron en ella pistas de la supuesta muerte de Mc Cartney, como la morsa negra, símbolo nórdico de la muerte. Estas suposiciones alcanzarían a casi todas las carátulas posteriores y a varios temas.
El tono general continúa el espíritu psicodélico imperante y revela que aún continuaban definiendo su rumbo. Los Beatles aparecen sucesivamente como animales, como magos, como viajeros del viaje mágico y misterioso, etc. Las canciones aparecen como música de los Beatles que acompañan las peripecias de los cuatro encarnando otros personajes. Es la única película del grupo en que no se representan a sí mismos.

1968 - 1969: LOS CAMINOS SE BIFURCAN
En 1968 los seguidores del grupo y el ambiente musical no tendrían ya los dos discos anuales habituales, sino que se llegaría a noviembre sin ninguna aparición. Entonces se presentó el doble álbum **The Beatles**, conocido como **Álbum Blanco**. Su edición implicó varias novedades: 1) el formato doble, inusual para los Beatles, para cualquier grupo y para la industria, que tendría más dificultades para comercializarlo; 2) el caudal creativo que lleva a que sea un muestrario de líneas musicales diferentes, desde *Helter Skelter* (primer tema de *heavy rock*) hasta *Revolution 9* (*collage* sonoro de Lennon y Yoko Ono, emparentado con la música *Fluxus*), desde números de *music hall*, como *Honey Pie*, hasta baladas intimistas como *Julia,* pasando por el *rock* clásico, el *blues* fusionado, el *pop* y un largo etcétera; 3) la dispersión personal e intelectual de los músicos, que aportan individualmente al grupo, ya que presentan los temas de cada uno acompañados por los otros tres; 4) el abandono de toda traza de psicodelia y la introducción de un marcado experimentalismo; 5) sería la primera producción independiente del grupo, a través de su propia empresa, Apple Records.
La carátula no se queda atrás. La idea fue aportada por Richard Hamilton, el padre del *pop* inglés, quien indicó que el disco debía distinguirse por no tener ningún diseño y se le atribuye también la idea de que poseyera una numeración diferente en cada ejemplar, como si se tratara de una obra artística de edición limitada. El diseño corrió por cuenta de la empresa Gordon House. La tapa, absolutamente blanca, presentaba en relieve el nombre del grupo. Inicialmente iba a titularse *A Doll's House*, pero finalmente se optó por dejar que su nombre fuera únicamente *The Beatles*. También se incluía un cartel, seis veces más grande que la funda habitual, con un *collage* fotográfico y las letras de los temas y cuatro fotografías individuales de los músicos tomadas por John Kelly. Si bien no fue advertido en su momento, la carátula anuncia y subraya que la historia del grupo ha tenido una inflexión: la Beatlemanía había pasado, se la había enterrado con un funeral psicodélico y ahora, el pasado se disipaba y aparecía un nuevo comienzo con la blancura total del inicio y con la resignificación del grupo manifestado en la simpleza del título. En esto también innovaron, al convertirse en el primer *supergrupo*. Ninguna fotografía en el álbum los muestra juntos. No se advirtió, pero era el anuncio de un final que se concretaría dos años después.
La edición en 1969 de la banda sonora de la película animada **Yellow Submarine** fue bastante decepcionante. Solo una cara del LP tenía música de los Beatles y casi no había temas nuevos en ella. La otra cara era la música aportada por George Martin (productor y arreglador orquestal del grupo) para ciertos pasajes del filme. La carátula se basaba en los dibujos creados para la película por el checo Heinz Edelmann (el que diseñaría la mascota de la Expo Sevilla '92, Curro). El disco fue editado a la sombra del éxito de la película y parecía un toque discordante con el Álbum Blanco, ya que volvía sobre los pasos de la psicodelia y el *pop*. Y si bien la película desplegó una gran creatividad en el espectáculo visual y una revolución en la animación de dibujos, la tapa del disco y su contenido musical – por lo repetitivo – distaron mucho del nivel esperado. En 1999 apareció una nueva edición que, en lugar de ser la banda sonora (*soundtrack*), fue la banda de canciones (*songtrack*) del filme.

1969 – 1970: A TRAVÉS DEL UNIVERSO
Aparecido en 1969, **Abbey Road** es, en reali-

dad, el último disco del grupo, registrado en estudios y con material nuevo. La grabación fue realizada bajo el concepto de dar final a esta asociación musical que tanto había rendido creativa y comercialmente. Desde el punto de vista musical muestra ya la diferencia de proyectos personales que empezaron a concretarse en 1970 con la salida de álbumes solistas de Mc Cartney y Lennon.
La carátula, a partir de fotografías de Iain Mc Millan, fue quizás tan paradigmática como la del **Sgt. Pepper's**… ya que motivaría varias secuelas y alusiones en tapas de otros discos y músicos (entre ellos, el propio Mc Cartney en su **Paul Is Live**) y en manifestaciones no musicales (los Simpson cruzando Abbey Road, por ejemplo).
La disposición en fila india de los cuatro músicos cruzando la calle con paso firme pero sereno da la idea de cortejo, lo cual imprime nuevamente un tono funerario. Esto fue advertido en su momento, pero únicamente para alimentar el mito de la muerte de Mc Cartney, quien, como el muerto en un entierro, es el único que va desclazo. El conjunto del concepto tiende hacia la idea de atravesar un último límite, de trascender a otro lugar, uno a uno. Se atraviesa Abbey Road, un símbolo que queda ligado a Apple Records y a los propios Beatles. Se están dejando atrás a sí mismos. El carácter definitivo de ícono que adquirió esta portada se renueva día a día: en la reciente presentación de los Juegos Olímpicos de Londres 2012, realizada en Beijing, uno de los elementos presentes, como seña de identidad británica, es la cebra que atraviesan los Beatles en esta tapa.
Grabado con bastante anterioridad a **Abbey Road**, el disco **Let It Be** fue lanzado en 1970, cuando el grupo ya estaba disuelto, pero la separación aún era objeto de rumores. El clima de tensión en que fue grabado, puede apreciarse en el filme del mismo nombre, de Michael Lindsay – Hogg, con tomas hechas en el ambiente de los estudios de Twickenham primero, y en Abbey Road después. La idea del filme era documentar el proceso creativo del grupo, pero en realidad fue la crónica de la separación. Inicialmente, tanto el disco como el filme iban ser titulados *Get Back*, una alusión al retorno a los viejos tiempos, una vuelta a las raíces, como forma de revitalizar un grupo desgastado en sus relaciones. Tal es así que desempolvan algún viejo tema que había formado parte de sus tempranas presentaciones en vivo, pero que no había llegado a la placa grabada (*One After 909*).
El propio Mc Cartney admitió años después que la publicidad "decía que el álbum iniciaba una nueva etapa de los Beatles y no había nada más lejos de la verdad. Aquel sería el último álbum de los Beatles, y eso lo sabía todo el mundo" ([2]) Quizás por ello, el título definitivo es **Let It Be**, una expresión que revela simultáneamente resignación y alivio. En el disco se incluye parte de lo que sería la última actuación en vivo y que en la película aparece íntegramente: el famoso concierto en la azotea de Apple Records, que alborotó a esa sorprendida zona de Londres.
La portada también tuvo sus cambios. Cuando iba a llamarse *Get Back*, se iba a utilizar una fotografía de Road Mc Bean que reproducía la de Angus Mc Bean en las escaleras de EMI, pero con los Beatles de 1969. Cuando se cambió a **Let It Be**, se apeló a fotografías de John Kosh y a una predominancia del color negro rodeándolo todo. En lugar de la imagen del grupo volviendo a los orígenes, se ubicaron cuatro fotos separadas entre sí, remarcando la neta separación entre ellos.
La fotografía de Road Mc Bean sería aprovechada, no obstante, para la tapa del segundo álbum recopilatorio, aparecido en 1973, **The Beatles 1967 – 1970**, conocido como **Blue Album**. El primero había sido **The Beatles 1962 - 1966**, conocido como **Red Album** y que ostentaba otra foto de Angus Mc Bean de la misma sesión de fotos para **Please, Please Me** en 1963.
La aparición de muchas ediciones recopilatorias posteriores permite establecer también una relación entre sus tapas y el tipo de mirada retrospectiva que revelan, pero eso ya es contar otra historia.

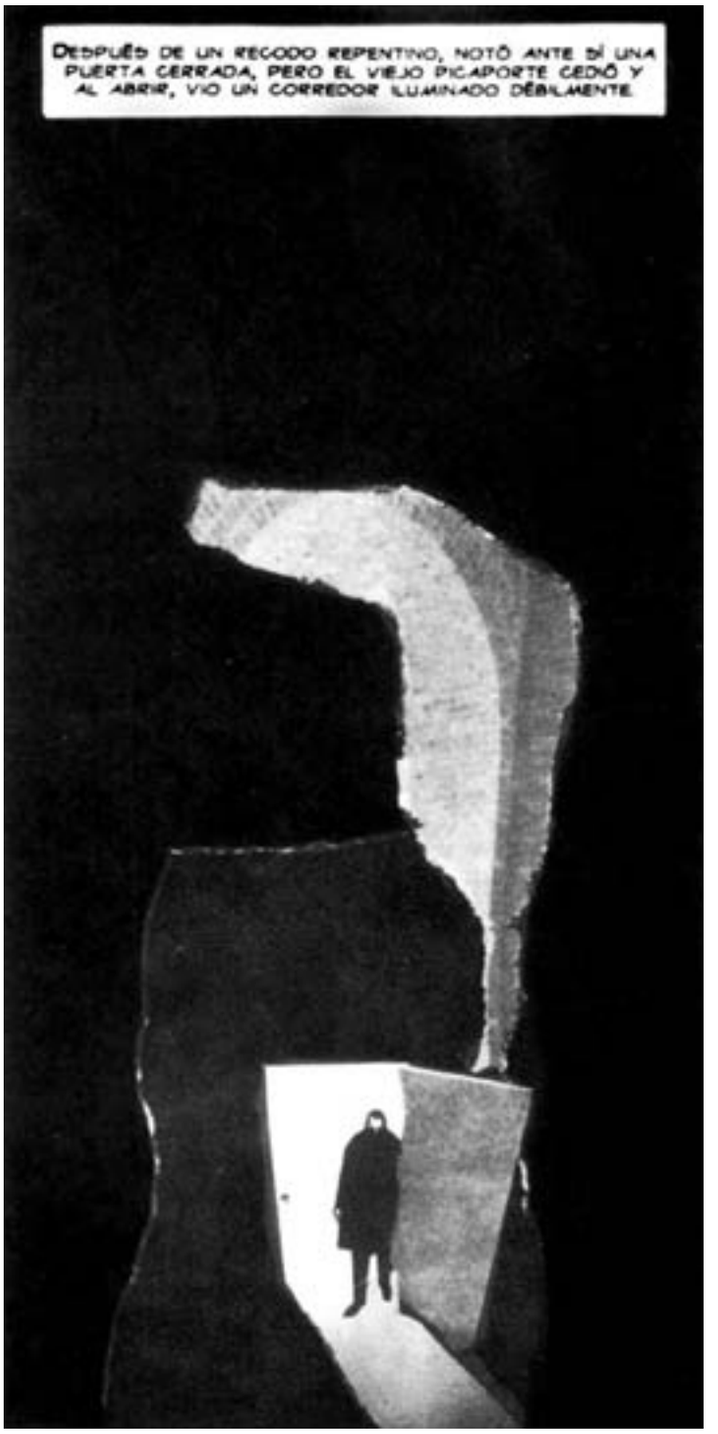
(1) Dowlding, W.J., "The Beatles. Guía completa de canciones", Celeste Ediciones, Madrid, 1995, p. 150.
(2) Citado en Dowlding, W.J., op. cit. p. 259.

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
LSQA

El Señor de las **sombras: Alberto Breccia,** a casi cien años de su nacimiento: **un repaso a su carrera**

El pasado 10 de noviembre hubiera cumplido 99 años. Por sorprendente coincidencia, ese mismo día se festeja el día del dibujante en Argentina, país que lo recibió desde que tenía 3 años de edad y donde se consagró. Nacido en Montevideo, Breccia evolucionó desde la tradicional revista de aventuras de las décadas del 40, 50 y 60, para elevar al noveno arte como uno de sus máximos exponentes y figura referencial para artistas de todo el mundo quienes lo siguen redescubriendo, incluso hoy día.

Rodolfo **Santullo**



Viñeta de **"Los mitos del Cthulhu** (El morador de las tinieblas)". 1973.

El dibujante de aventuras

Aunque inició su carrera en 1938, en *Acento* y pasó por publicaciones como *Tit-Bits,* no es sino hasta 1947 y con 28 años de edad que realiza su primer personaje importante para la revista *Patoruzito*: **Vito Nervio**. Este, un recio detective privado a la usanza de la época, había sido creado por Mirco Repetto y el también uruguayo Emilio Cortinas, y su labor allí lo pone en primer plano como dibujante desde que se encarga de la serie el 30 de octubre de ese año. Nervio es, a decir del guionista Carlos Trillo (quién mucho mas adelante en la vida de Breccia sería también su guionista con obras como **Un tal Daneri** y **Viajero de gris**) *"el detective gaucho, que vivía aventuras en todo el mundo, pero*

Viñetas de **"Los mitos del Cthulhu** (El ceremonial)". 1973.

siempre con el mate y la bombilla en la valija." (1)

Sin embargo, su consagración definitiva llega de la mano de su asociación con el legendario guionista Héctor Germán Oesterheld (HGO). Este había fundado su propia editorial *Frontera* en 1957 que contenía la revista *Hora Cero*, que simboliza en sí misma la era de oro de la historieta argentina, que se publicaba de manera semanal, así como *Misterix* y *Frontera*.

Junto a HGO desarrollará personajes como **Ernie Pike** y **Doctor Morgue**, entre otros y formará parte de un staff de dibujantes hoy día tan mítico como un panteón de dioses: Hugo Pratt, Francisco Solano López o Eugenio Zoppi, todos a la orden de la prolífica y prácticamente interminable imaginación de ese guionista, quien junto a todos ellos, revolucionaría la manera de contar historietas de aventuras para siempre. HGO abandonaría el modelo clásico y norteamericano de contar historias, el de Milton Caniff, Harold Foster o Lee Falk, para dar vida a héroes mucho más humanos y creíbles, que reaccionaban de manera verosímil ante las situaciones más fantásticas. El trazo realista y siempre excelente de sus dibujantes (Breccia a la cabeza de estos cual mascarón de proa), no hacía más que remarcar este inusitado realismo. Ya aquí y en esta temprana hora, el dibujante empezaría a experimentar con las sombras y los claroscuros, aquellos que terminarían por consagrar su particular estilo con el que revolucionaría el dibujo para siempre.

A fines de la década del 50, y con Breccia ya convertido en un afamado dibujante, su asociación con HGO llegaría a un nuevo nivel: juntos crearían a **Sherlock Time** y a **Mort Cinder** para la revista *Hora Cero* el primero y para *Misterix* el segundo. Aunque ambas son consideradas (y de hecho lo son) obras maestras de la historieta argentina, perfectamente podemos considerar a **Sherlock Time** como un ensayo para lo que luego conseguirían con **Mort Cinder**. En la primera, creada en 1958, se presenta la relación entre el protagonista y el jubilado Julio Luna, quien al comprar una mansión en San Isidro, se ve involucrado en desapariciones misteriosas de las que sólo Sherlock podrá rescatarlo. Juntos vivirán una serie de aventuras escapadas directamente de las convenciones más clásicas de la ciencia ficción de la época: cohetes espaciales camuflados en mansiones, sutiles invasiones extraterrestres y un largo y abundante etcétera. Aunque simpáticas, las historias de **Sherlock Time** son hijas de su época y el tiempo no ha sido piadoso con ellas. A este respecto opinaría el guionista y editor Juan Sasturain: *"Siempre es difícil transmitir con fidelidad sensaciones antiguas, pero quiero decir -y convencer al lector- que en 1958 esta maravillosa historieta fue una revolución para el género. En todos los sentidos. Significó el primer trabajo conjunto serio de dos creadores en la plenitud -Breccia y Oesterheld al filo de los cuarenta años- y ese encuentro los potenció mutuamente: el dibujante, con las 16 páginas iniciales del primer episodio,* ***La gota****, entregó lo mejor y más original de su producción hasta el momento; el guionista, por su parte, inauguró una zona oscura y ambigua de su vasta producción aventurera hasta entonces no desarrollada. La consecuencia fue que* ***Sherlock Time*** *no se pareció a nada de lo que se había hecho hasta entonces en el género de ciencia ficción dentro del medio historieta"* (2).

El arte de Breccia, de todas formas, va cimentando firmemente sus juegos de luces y sombras, así como el uso contundente de la tinta en negros plenos. Su estilo comienza a simplificarse en un trazo más simple y a su vez cobra más fuerza y definición.

Guión y dibujo se consagran al unísono en la creación de **Mort Cinder** (1962), para muchos la obra definitiva del dúo. En Mort, HGO se libra de las convenciones que ataban y limitaban a Sherlock y crea a uno de sus personajes más emblemáticos. Acompañado por el anticuario Ezra Winston (cuyo modelo sería un autorretrato del propio Breccia, así como el modelo de Mort sería su, por aquel entonces, asistente Horacio Lalia, hoy día uno de los

"Mort Cinder", para Editorial Frontera. 1962 - 1964.

dibujantes argentinos más importantes en activo) este triste inmortal protagonizaría primero para pasar luego a ser un simple testigo de momentos fundamentales de la humanidad, tales como la Primera Guerra Mundial, la creación de la torre de Babel o la batalla de las Termópilas (capítulo que Frank Miller "homenajea" de pe a pa en su afamada obra **300**), así como será apenas un presidiario, un mero interlocutor o un hombre cualquiera que sólo está allí para registrar ese momento, esa historia. Como diría alguna vez el mismo Sasturain sobre el personaje: *"más un mecanismo que un personaje: siendo todos no es nadie".* Acompañando las poderosas historias de HGO, Breccia llega donde ningún dibujante de historietas había llegado: sus personajes parecen cortados con machete, las sombras amenazan con tragárselos, los límites de las viñetas se pierden en ominosas sombras y empieza a asomar el expresionismo que definiría el estilo "Breccia" que tantos tratarían de emular de allí en más. Al respecto de su labor aquí con los guiones de HGO, el propio Breccia diría: *"Oesterheld es el mejor guionista, aquí y en todas partes. Daban ganas de dibujar sus guiones, porque eran imaginativos, porque sabía contar".* (3) Historietas como **Los ojos de plomo** (capítulo donde Mort y Ezra se conocen) son el mejor ejemplo de cómo Breccia rompía los esquemas que significaba ser dibujante de historietas para pasar a ser simplemente un artista a secas, tan artista como puede ser un pintor o un escultor.

El dibujante político

Nuevamente convocado por HGO, Breccia compone para una serie de biografías de próceres latinoamericanos las biografías de Ernesto 'Che' Guevara y Eva Perón. Ambos trabajos suponen un nuevo hito en materia de historieta, a pesar de ser algo dogmáticos, al límite de saturar al lector con información y no de fácil lectura, y la prueba de aquello que el propio guionista afirmaba: no había límites en las posibilidades temáticas en la historieta. Avalado por esa misma consigna, Breccia impregna ambos trabajos con su cada vez más definido estilo. Experimenta con los negros plenos y líneas simples, donde con pocos trazos define ciertamente sus personajes. Demuestra aquello de "menos es mas" en cada página. Utiliza un estilo más "testimonial" para el Che y cuenta con la colaboración de su hijo Enrique en la obra. El alcance ideológico de esta es tal, que para el momento de su edición (1968) **Che, vida del Che Guevara** es secuestrada, por la dictadura, de quioscos y librerías y sus originales destruidos. El caso de la biografía de Eva es distinto. Escrita en el mismo momento, no es una historia que HGO pueda culminar realmente. Breccia tenía en su poder los lineamentos generales de la obra, así como el argumento, más no el texto definitivo (la militancia cada vez más dedicada de HGO le impediría terminarlo). Es el periodista Luis Alberto Murray quien lo culminaría, con estrecha colaboración del propio Breccia. Editada en 1970 **Evita, Vida y obra de Eva Perón** salió a la calle sin indicar casa editorial ni responsables, acción precavida ya que no tardó en correr la misma suerte que **Che, vida del Che Guevara**. A pesar de estos atentados de la dictadura, ambas publicaciones sobrevivieron y se han reeditado incluso en nuestros días hasta el hartazgo (con textos actualizados inclusive), con mejor o peor suerte (la Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta los recogería juntos en el volumen **Evita / El Che**, pero es de dudosa calidad de impresión).

El dibujante autor

Breccia hará un quiebre definitivo en su estilo en una de sus últimas colaboraciones con HGO: la reelaboración de **El Eternauta**, sin dudas la obra maestra del guionista (galardón difícil si los hay) que realizaría originalmente junto a Solano López en la segunda mitad de la década del 50 (más precisamente en 1957) para su propia revista *Hora Cero*. La historia, la devastadora crónica de una invasión extraterrestre que diezma de manera espantosa a la población humana, se rescribe en 1969 por encargo de la revista *Gente* para ser serializada una vez más de manera semanal. Para esta nueva instancia, HGO reformula algunos aspectos de la historia original de manera más cruda. Allí donde era apenas sugerido, ahora es claramente explicado como las potencias del hemisferio norte entregan a Latinoamérica a los invasores, una clara alegoría de la situación política de todo el continente en ese momento. Con los tiempos políticos que corrían por ese entonces, la serie fue finalizada de manera prematura, por no coincidir ideológicamente con quienes la editaban (ni con quienes acechaban desde el poder, que terminarían por desaparecer a HGO y a la mayoría de su familia en abril de 1977 y así sigue hasta nuestros días). Sin embargo, y a pesar de la prisa (porqué no, quizás gracias a ella) este Eternauta es una muestra definitiva de lo que será la narrativa de Breccia. Es también su quiebre total con el realismo o el naturalismo, tan propios en sus dibujantes contemporáneos. Su arriesgada propuesta estética no fue, en un principio, bien recibida o comprendida por

"Fantasmas", Hora Cero, 1959.

los lectores quienes defendieron a muerte la versión original de la historia.
En este segundo período de la obra de Breccia, su personal búsqueda gráfica iniciada ya en 1962 con **Mort Cinder**, remarca las infinitas posibilidades del lenguaje historietístico y su expresividad. Directamente revolucionará la manera de narrar historieta y será obra determinante para artistas posteriores, como aquellos que llevarán adelante la revista *Fierro* en la década del 80 (donde el propio Breccia colaborará con adaptaciones literarias tales como **El corazón delator** de Edgar Allan Poe y **La gallina degollada** de Horacio Quiroga, por mencionar sólo algunas) quienes afirmarán que luego de Mort Cinder todo era posible: desde la utilización de herramientas o conocimientos propios de otras disciplinas como la ilustración o la publicidad, hasta los infinitos alcances estéticos de la pintura.
Desde mediados de los 70, comienza hablarse de una vieja y una nueva historieta argentina, separación a la que Breccia escapa completamente en su constante experimentación y éxito (salvo que por ese mismo entonces su hijo Enrique comenzaría a ser reconocido también como dibujante importante, por lo que Alberto pasará a ser "el viejo Breccia" por los lectores en una inmediata diferenciación). En esta misma época Breccia presentará las obras que lo consagrarán una vez más, en esta ocasión por su vuelo en las formas opresivas, góticas, trazos oscuros y el expresionismo más terrible. A caballo entre el 70 y 80 editará sus mejores trabajos, entre ellos la que podría ser considerada su obra máxima (de ser posible eso con un autor de obra tan extensa como variada) que es **Los Mitos de Cthulhu**, sobre la obra del escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft junto a Norberto Buscaglia y la saga **Perramus**, con guión de Juan Sasturain.
Es en **Los Mitos de Cthulhu** (afortunadamente reciente reedición de las editoriales Doedytores y Deux Books en Argentina, luego de años de ser un libro tan mítico e inconseguible como el mismísimo **Necronomicon**) donde el estilo de Breccia encuentra su fuente literaria perfecta.
Los pesadillescos relatos del escritor de Providence (que han sabido nutrir tanto cine como literatura además del ejemplo que aquí nos ocupa) son reflejados de manera perfecta por Breccia, quien sabe perfectamente cuando mostrar, cuando sugerir y cuando ser horrorosamente explicito, según así lo requiera aquello que cuenta. Breccia no teme experimentar con técnica alguna. Utilizará collage, fotomontaje, repetirá cuadros. No hay límite en su técnica ni miedo alguno al fracaso.
*"Me di cuenta muy pronto de que el lenguaje tradicional del cómic no podía representar satisfactoriamente el universo de Lovecraft, de manera que empecé a experimentar con nuevas técnicas, como el monotipo o el collage. Estos monstruos informes, semejantes a los que había dibujado en **El Eternauta**, están hechos así porque no quería ofrecer al lector únicamente mi propia visión; también quería que cada lector añadiese algo suyo, que utilizara la base que yo le proporcionaba para vestirla de sus propios temores, de su propio miedo. Al principio fue casi como un reto: quería averiguar sí sería capaz de dibujar lo que Lovecraft describía. No sé si lo he conseguido, pero puedo asegurar que durante los casi tres años que he tardado en realizar este trabajo he vivido completamente inmerso en su mundo".* (4)
Tanto en esta obra como en **Perramus** comenzará a escapar al espacio limitado de la viñeta y accederá a lugares más propios de la pintura o escultura como ser las exposiciones y galerías de arte.
Como dirá el guionista y escritor Pablo de Santis (veterano de *Fierro)* al respecto de una muestra de sus originales: *"Sólo la visión en vivo y en directo, sin mediación de revistas, permite el goce definitivo de los últimos trabajos del maestro (sobre todo desde **Perramus** en adelante) en los que explota el gris hasta arrancarle una paleta completa. Hay un gris que corresponde al amarillo, un gris que corresponde al rojo: Breccia ha investigado y los ha descubierto"* (5).
Justamente y gracias a Breccia (entre otros) es que la historieta rompe las barreras del ghetto en el que normalmente se ve inscripta y accede a espacios vedados hasta ese entonces. Se comienza a reconocer a la historieta como arte a secas y se reniega de su condición de mero entretenimiento. El concepto "obra de autor" (tan popular hoy en día) es hijo directo de la obra de Breccia. Ya no se seguía la historieta por tal o cual personaje, sino que se compraba por el autor. Ese que –en muchos casos antes ni siquiera aparecía acreditado– era ahora el motivo de la venta y como tal, la verdadera estrella del espectáculo.
La serie de novelas gráficas (término muy de moda en estos días, acuñado únicamente por razones comerciales) que da cuerpo a **Perramus,** es la obra madura de un autor definido como tal y en sí misma una obra fundamental para leer historieta del siglo XX.
El piloto del olvido, **El alma de la ciudad**, **La isla del Guano** y **Diente por diente** componen la serie, que ha sido llamada "la más bella poesía de la historieta argentina de los años 80". La historia de un hombre que se despierta sin memoria, perseguido sin saber porqué y que adopta el nombre de la prenda que viste, sirve como fábula de los tiempos en qué fue realizada, de esa Latinoamérica que dejaba atrás las dictaduras, pero que aún despertaba cada mañana bañada en sudor, apresada por el horror y el miedo. **Perramus** trata de recordar y para ello reunirá un puñado de pintorescos personajes que lo acompañarán en su búsqueda: El Negro Canelones, uruguayo que supiera ser sparring de Dogomar Martínez, un aviador trasnochado y sin avión y el propio Jorge Luis Borges, quien podría no estar ciego; o quizá si, y quien sí gana aquí ese Premio Nóbel que la realidad nunca le otorgó. Sasturain compone una

saga aplastantemente pareja, de más de 400 páginas de historieta, casi 8 años de trabajo y su propio universo construido desde la memoria reciente de un país saqueado por las dictaduras y que prefería olvidar que recordar para no repetir errores. **Perramus** termina por decisión del propio Breccia quien argumentará: *"Decidí cortarla porque se estaba cayendo la calidad de la historia, y además después de un tiempo se comienza a trabajar con recetas, con fórmulas. Primero porque el guionista me conoce y ya me estaba haciendo la historieta casi a medida. Y segundo porque después de 4 o 5 años, trabajando todos los días en un mismo tema, uno inconscientemente adquiere vicios, y eso conspira contra la calidad del producto".* (6)
En **Perramus** también definiría su forma de relacionarse con los guionistas, afirmando: *"Lo ideal es que guionista y dibujante se conozcan pero tengan independencia. Yo no me comprometo a atarme a un guión, yo debo tener la libertad de modificarlo si quiero modificarlo, y el guionista no debe estar a mi servicio, no tiene que ofrecerme un guión más allá de las dificultades que presente un guión excelente. No hay otra manera de trabajar, a mi criterio".* (7)
Un interlocutor que puede tildarse de parco o inclusive amargo en muchas de sus entrevistas, Breccia terminaría por renegar de la historieta como género (así como hablaría pestes de HGO como editor en *Frontera*) y concluiría: *"Yo no leo historietas, no es un género que me interese en demasía. Nunca me interesó la historieta, me interesa contar, por eso hago historietas".* (8)
Alberto Breccia fallecía en noviembre de 1993 en Buenos Aires, Argentina (país que definiría siempre como su única patria, aunque no renegaría tampoco de su condición de uruguayo). Con él no moría su estética revolucionaria ni las infinitas posibilidades del blanco, gris y negro, sino que, por el contrario, sus técnicas y experimentaciones serían (y son) referencia inmortal para todos los dibujantes del mundo.

El dibujante referente

La obra de Alberto Breccia, tan prolífica como variada, atraviesa casi 50 años de historia y recorre todas las aristas de ese universo en sí mismo que es la historieta. Con lápiz, plumín, pincel (hasta con los dedos, llegaría a confesar en un documental televisivo sin ningún prurito) la moldea, revuelve, reinventa, la recompone como tal. No reconoce fronteras, ni géneros, ni clasificaciones. A medida que la historieta se estructuraba como lenguaje, y desde su mercantilización obligaba a la repetición, al sistema, a olvidar la ruptura, la labor inconmensurable del Breccia la llevó a atravesarse de principio a fin a sí misma, le abrió espacios nuevos, la redefinió como tal. Los mundos de la historieta son infinitos, Breccia lo sabía, como lo sabían y saben tantos otros. La diferencia entre él y los demás está en que no temió jamás en mostrarnos cuantas puertas, cuantas ventanas, cuantos resquicios había a tan distintos universos.

(1) Biblioteca Clarín de la Historieta, Vol. 16. Vito Nervio / Misterix. Diario Clarín, Argentina. 2004.
(2) Prólogo de Sherlock Time. Colihue. Buenos Aires, Argentina. 1995.
(3) Prólogo de Mort Cinder. Colihue. Buenos Aires, Argentina. 1997.
(4) Prólogo de Los Mitos de Cthulhu. Doedytores y Deux Books. Buenos Aires, Argentina. 2008.
(5) Historietas para sobrevivientes: Cómic y cultura de masas en los años 80. Carlos A. Scolari. Colihue. Buenos Aires, Argentina. 1999.
(6), (7) y (8) Revista *Señales* número 1. Buenos Aires, Argentina. 1990.

Obra

1939 a 1944- Mariquita Terremoto, Kid Río Grande y El Vengador para la editorial Manuel Láinez y sus revistas Tit-Bits, Rataplán y El Gorrión.
1944- Puño Blanco para el diario La Razón.
1944- Gentleman Jim para la revista Bicho Feo.
1947- Jean de Martinica para la revista Patoruzito.
1947-1959 y 1974- Vito Nervio para la revista Patoruzito, con guiones de Leonardo Wadel.
1956- Pancho López para Editorial Codex, con guiones de Abel Santa Cruz.
1957- Ernie Pike y Doctor Morgue para Editorial Frontera, con guiones de Héctor Germán Oesterheld.
1958-1959- Sherlock Time para Editorial Frontera, con guiones de HGO.
1960- Obra variada para la editorial británica Fleetway.
1962-1964- Mort Cinder para Editorial Frontera, con guiones de HGO.
1966- Richard Long para el suplemento Karina, con guiones de HGO.
1968- Che, Vida del Che Guevara para la editorial Jorge Álvarez, con guiones de HGO.
1969- El Eternauta para la revista Gente, con guiones de HGO.
1970- Evita, Vida y Obra de Eva Perón, sin datos editoriales, con guión de HGO y Luis Alberto Murray.
1972-1974- Squadra Zenith para la publicación italiana Il Corriere del Ragazzi.
1973- Los Mitos de Cthulhu para la revista italiana Il Mago, con guión de Norberto Buscaglia, sobre relatos de Howard Phillips Lovecraft.
1974-1978- Un tal Daneri, con guión de Carlos Trillo.
1975- El corazón delator, adaptación propia sobre relato de Edgar Allan Poe.
1977- Nadie, con guión de Carlos Trillo.
1981- Buscavidas, con guión de Carlos Trillo.
1983- Perramus, para Europa y en la revista Fierro desde su número 11, con guión de Juan Sasturain.
1984- Drácula, Dacul, Vlad?, Bah..., adaptación propia humorística de Drácula de Bram Stoker.
1991- Informe para ciegos, adaptación propia sobre relato de Ernesto Sábato.
1992- El Dorado, el delirio de Lope de Aguirre, con motivo del Quinto Centenario del descubrimiento de América, con guión de Carlos Albiac.

Las capas de la **cebolla:** (ザ 玉葱) Entrevista a **Alfredo Casero**

Oscar **Larroca**

Alfredo Casero (Vicente López, Argentina, 1962) es uno de los artistas multimedia más reconocidos de la televisión argentina de los últimos años. Su creatividad en el ciclo "Cha-cha-cha" (1993 – 1997) lo hizo heredero del mejor humor absurdo. Sin utilizar los clichés propios del género, el ciclo revolucionó el humor en televisión con una estudiada mezcla de liturgia y de guiños sin sentido. El programa culminó su emisión (luego de las presiones de la Fundación Argentina del Mañana para que se levantara) con temporadas inolvidables: **Cha-Cha-Cha; la parrilla del Xeñor**, y **Cha-Cha-Cha: el estigma del Doctor Vaporeso**. Actualmente, es considerado un programa de culto, a cuyos sketches (1) se puede acceder mediante Youtube. En el plano musical, creó la Hallibour Fiberglass Sereneiders, con quienes editó un fonograma en 1994. "Alma de camión" recopiló material de sus presentaciones en vivo y de los programas de TV. En 2001 editó "Casaerius" (que incluye el tema "Shimauta", una canción cantada en japonés junto al músico nipón Miyawaza Kafuzumi) y en 2005, "Hiperfinits firulets" (incluye el tema *"Pizzulino"* y la *"Marcha del Dr. Vaporeso"*). Como su arte discurre en las fronteras de la psicodelia, el pop, y el kitsch al tiempo que transita por el delgado filo de las disciplinas que maneja (performance, música, humor, diseño, animación) **La Pupila** creyó conveniente realizarle una entrevista en oportunidad de su presentación en Montevideo ("The Casero Experimendo") el 29 de agosto de 2008. A continuación, una síntesis de ese extenso encuentro.

Está muy buena tu página en Internet. La fotonovela, el video, los "Auténticos Zoretes en Querosén del Dr. Bernstein"...
Y hubo gente que "compró", eh? Y mandó. Si vos le mandás cuatrocientos "Zoretes en querosén" a un tipo, va a pensar que es medio jodido que reciba uno y otro mail con el asunto "Zoretes en querosén"…

Vos decías que no tenés a nadie a quien enviarle ese mail porque "*cuánto mayor es el talento del individuo mayor debe ser su misericordia*".
Claro, mayor es la misericordia que debés tener. Todo aquello que vos tenés que poner al mismo nivel de tu "don", de la recepción del "don" (que es tu talento), es la misericordia para tratar de comprender a los nihilistas, a los boludos, a los mentirosos, a los que no tienen la capacidad de poder comprender...

A veces es inevitable caer en la desazón, masticar bronca…
Sí, sí. Pero esperá, a ver si me explico. Masticar bronca, enojo: es energía mal utilizada. Por eso te la masticás. Si te ponés de acuerdo con eso, le tenés que dar la razón a los de Gualeguaychú, que están enojados. Es un poco como…, cuando la gente te ve y reclama... En "Tienda Inglesa", una vieja, descolgada, me grita: *"¡Eh Casero, cortaron la ruta! ¿Qué se creen los argentinos?"* (*risas*) Vos te cagás de risa, pero ¿sabés qué mal me sentí?

Es que con la teatralización que le diste... Sin duda, esa señora transfiere…
Sí, pero todo el mundo, de alguna forma, "transfiere". Pero, ¿por qué? Porque de "arriba", porque los medios, porque el gobierno, todos prefieren (como a nosotros nos pasó) que el enemigo esté afuera, para de alguna manera decir: "el quilombo está ahí".

Y después, creamos las patotas, para resolver los quilombos.
Y claro, después vienen las patotas para todo. A eso hay que agregar que la gente se fue deteriorando. Con el tiempo (el plancha, el pibe que sale de un baile y se caga a patadas con todo el mundo) esa cultura desciende. ¿Pero, por qué? Es la política que los lleva "a…". Que no es más que la deformación producida por los

medios. Ustedes ven las mismas porquerías que nosotros padecemos. En Argentina, los medios le enseñan a la gente a ser agresiva.

La televisión, sobre todo, tiene su cuota parte de responsabilidad.
Pero, ¡y cómo! Los medios sirven para eso. Para otra cosa no sirven. Acá también he visto (en un noticiero uruguayo) unos gomones (de Greenpeace) que estaban a las puteadas y cuando fueron a patear por la instalación de la planta de Botnia, la voz del informativista decía: "*Es incipiente la acción armada de…*"

Hubo un diario uruguayo que tituló "*La batallita del Río de la Plata*".
Es una vergüenza, pero a la gente común le pega. A la gente que esta en la casa viendo esta basura por televisión… Si vos, a doña Rosa, le ponés todo el día "Crónica TV" o "TN", constantemente está viendo violencia, bazofia pura. La prensa trata las noticias sin ninguna responsabilidad. Yo creo que lo que tendríamos que hacer es bañarnos todos, limpiar toda la casa y empezar todo de nuevo. Salir y decir: "*Ahora sí*", "*Uh, pero entró todo sucio*", y vuelta otra vez a bañarse… Y así sucesivamente. El camino es lo que hacen en el Ganges: los tipos se bañan, se lavan, ven lo que esta sucio, lo limpian, vuelven al Ganges…

Son acciones que se toman de forma individual.
Por vos primero. Y por los demás. Vos me hablás de globalización, y tenés razón. Pero yo te diría que si eso es lo que nos trae la globalización, estamos cagados. La globalización tiene que entender que nosotros tenemos que estar aliados para vender mejor lo que podamos vender juntos; aliados para los negocios, aliados para dar el ejemplo. Botnia es una empresa que la echan de todos lados; Uruguay le abre las puertas pero en Suiza no la habrían permitido. Eso ya te aleja más de la "Suiza de América" (*risas*). Creo que a ustedes les están pasando cosas que a nosotros nos pasaron diez años antes…Y volviendo al tema de la ofensiva, se ha dicho: "*Como quieren mostrar el espíritu artiguista contra esto*". Una frase que no dice nada de un tipo que no sabe hablar un carajo, como era uno que estaba ahí…

…Como Alma do Santos.
No, ese no… ¡Ese es bárbaro!: "*Yo no estoy para hablarle a borrachos ni a gente…* (…) *No tiren bomba, no sean malo; son enemigos mío los que tiran bomba*". ¡Ja, ja! "*Me ponen una bomba a mí, si quieren…*" ¡Ja, ja! ¡Me

© Trigve Rasmussen

mueeero, me mueeero! Vos sabés que hoy por hoy tengo amigos en Buenos Aires que me dicen: "*No nos tiren bomba. Son enemigo mío...*" Yo, cuando lo escuché, dije: lo voy a poner en el blog, pero por ahí se enojan.

No, si acá le venimos dando "bomba" hace años. ¿Sabés que ese político aceptó cantar con un grupo de hip-hop donde él participaba en el estribillo con sus "famosas frases"?
Para "Cartoon Network" hicimos una cosa que se llama "Cartón netguor". Poné en *Youtube* así, literalmente, y hay un video que dice "*No nos tiren bomba*". La gente lo empezó a pasar. Fue mortal eso: parecía Cha-Cha-Cha. Ese era el espíritu de Cha-Cha-Cha: no hacer del tipo "*que*", sino "*ese*" tipo.

Quino decía que los políticos fagocitan, a menudo, cualquier denuncia proveniente desde el humor, dado el alto índice de cinismo y desparpajo de la clase política.
Sí, pero mirá que Quino tiene un nivel de presión tan grande… Yo la veo de otra manera. Nosotros hicimos cosas en Cha-Cha-Cha como "*Juzguemos a los otros*", que es exactamente lo mismo que ves en programas de hoy, como Chiche Gelblung: "*¿le hincha mucho las bolas hacerse una paja delante de su marido?*"

Vieja pregunta: ¿La realidad supera a la ficción?
Sí, totalmente. Constantemente.

Hace un tiempo, Chiche Gelblung le pidió a Natasha Jaitt que tenga un orgasmo en su programa, luego de lo cual, la mujer, sentada frente al conductor, comenzó a jadear hasta que "llegó al clímax".
¿Por qué Chiche quiere tener un orgasmo de ella y no un orgasmo mío? Porque en este momento la televisión es sexo, violación de cualquier tipo, castigo… y autos. Y no es para echarle la culpa a los autos. Además ustedes también consumen bazofia, como todo el mundo.

En el "Uruguay culto", una reciente encuesta asegura que el programa "Bailando por un sueño" es más visto –proporcionalmente- por televidentes uruguayos que argentinos.
Nosotros producimos la basura y el resto engrosa el *rating*. El director de cultura (*Nota: el ex Director de Cultura del MEC, Luis Mardones*) dijo que los impuestos esto y lo otro... Si, está bárbaro, pero hagan ustedes un programa que contrarreste la berretada: una alternativa. No pidan las condiciones al Estado. Yo no le pedí nada al Estado para hacer mi programa. Hay que buscar la forma, buscar los caminos. Sino, de lo contrario, son todos "genios que no llegaron".

¿Le quedan alternativas al humor inteligente y libertario, dentro del panorama actual de los medios?
El humor siempre es inteligente y libertario.

Pero convengamos que hay varios tipos de humor. En Uruguay, por lo pronto, cualquier sujeto, frente a una cámara de TV se cree chistoso, y el humor, se

supone, es algo muy serio. Yo puedo hacer un chiste en un asado, pero no puedo hacer el humor de Leo Maslíah o de Alfredo Casero, o de Capusotto.
Si, pero también hay una cosa: tenés que permitir que aquél que cree que puede, pueda. Sino, de lo contrario, no va a salir ninguno bueno. La gente será la que podrá decir: "*Esto no lo quiero*". De esa decantación aparece Capusotto, que es el que lleva adelante el bastión y sigue. La idea no era que fuera yo. La idea es que fuera cualquiera. Fue una pequeña feliz revolución; chiquitita así, que le hizo bien a la gente. Que te hizo reír.

La televisión posterior a Cha-Cha-Cha terminó pasteurizando a algunos actores que trabajaron contigo. Alacrán, por ejemplo. Más allá de que Alacrán tenía su sketch de chiste zarpado, acabó en Tinelli, apagándose. Fabio Alberti terminó en la caricatura de su "Boluda total".
Nace muy profundo de la persona de Fabio Alberti trabajar de lo que no le gusta o de lo que le parece una porquería. Es una estrategia que sale de muy adentro de él. Por ende -mirá vos- la acción tiene que ser mansa, inteligente… y poder entrar en el inconsciente de la gente. A veces, la televisión –involuntariamente- te da esa posibilidad, porque es un medio: no es un fin. Y a veces tenés que salir a hacer las cosas cabeza por cabeza. Como me toca a mí cuando hago teatro. Ahí es donde estás en riesgo. Ahí esta la muerte, ahí nomás.

¿Se podría decir que "El experimendo" es un gran escenario donde se cruzan todas tus artes; desde el Casero que cultiva alfalfa al Casero que musicaliza un poema francés del medioevo (2)?
Exacto. ¿Tenés alguna hoja que no esté toda escrita como si fuera una persona que esté totalmente loca? (*Nota: se le acerca una hoja y dibuja detalladamente un esquema*). Todo este espacio… todo esto es arte. Si el arte incluye el fracaso, no incluye toda tu vida: incluye tres años nada más. En este caso, del 2006 al 2009. Cuando terminás esto, te detenés a mirar el cuadro y decís: "*qué bueno, este color lo cambiaría, este lo pondría allá, acá me falta esto… empiezo uno nuevo*". Este cuadro incluye el "Soloist", el campo, el Wilfurr, Yaquelin y Paris…Le puse "Paris" por Paris Hilton… (*Nota: los nombres de los cerdos que tiene en su chacra en la provincia de San Luis*), mi perro Panchuco, mi amigo Mentruyt, los dibujos animados, la mecánica, los autos, el camión…

Es que tu obra se te parece. Aunque vos no nombres esto; si yo empiezo a desglosar tus temas (el rastrojero, "*Gambertuni*", el camión en "*Cacho*" (3)) vos "sos" tu obra. El "Experimendo" es eso.
Bueno, es que vos "sos" tu obra. Él es "su" obra, ella es "su" obra. Lo que pasa es que yo quiero tres años nada más, y ponerle toda la energía que pueda. Que pongas una fecha y a la otra fecha veas si podés ir para arriba, porque si no cualquier fracaso se lo endilgás a que sos hijo de padres separados. Y entonces ya es al pedo: te sentís totalmente pegado al fracaso.

Nuestra generación creció con la televisión y los dibujos animados (Hanna y Barbera, Warner) y era fiel consumidora de animaciones como "Meteoro" o "Kimba". ¿Hiciste una película de dibujos animados en Japón?
No, lo que hice fue la música para Astroboy, aunque estoy haciendo algunos cortos constantemente. Incluso, en el show, muestro esos dibujos animados. Son como muy particulares…Como yo te decía; hay que guardar para el momento en que haya que poner. Por ahora no quiero hacer televisión, por ejemplo, porque no es el momento.

© Patricio Iurato

Cuándo te preguntan si querés volver a la TV, a veces respondés como Lennon cuando le preguntaban si quería volver con Los Beatles.
Por volver para los chicos, me encantaría. Lo que pasa es como volverte a casar con tu primera ex-mujer. ¿Por qué repetir esa experiencia, si es irrepetible? Si nació de esa manera y tiene esa biología. Aparte, la gente también sabe que lo mejor es eso.

En la versión del tema "*Cómo te diré*" de Sandro, no es fácil que el escucha pueda caer en la parodia al tema o en la mera nostalgia. Esa versión, y otras que has hecho ("*La tarde que te amé*"), es una tercera cosa que tampoco es una mezcla de las dos anteriores. ¿Qué nos podrías decir al respecto?
No es buscado de forma consciente; es sin querer. Es como yo la cantaría y como me pega a mí, en ese momento, biológicamente. Vos no podés cantar esa canción si no la sentís… La magia aparece cuando emerge el recuerdo. Y gracias por tu observación, pero me salió de culo. Tiene que ver con eso.

Cuando escucho el tema "*Mozart avec nous*", de Boris Vian, no me produce tanta risa como cuando lo escuchaba en la cortina de Cha-Cha-Cha. No se contamina la lectura del tema. En cambio, cuando leo un poema de Machado ("*He andado muchos caminos*") me suena en la cabeza el tema de Serrat correspondiente.
Sí. Te entiendo. Hay cosas que se dan involuntariamente: intersecciones, absorciones hacia arriba o hacia abajo. Boris Vian… Lo que pasa es que lo canta él, porque era imposible que yo lo hiciera. En ese entonces, además, yo no cantaba nada. El tema lo trajo Fabio Alberti, que se lo había grabado, en un cassette, un tipo en Francia. Ya teníamos el nombre que le íbamos a poner al nuevo programa después de "De la cabeza". El nombre "Cha-Cha-Cha" es un aporte de Fabio. Ahora, hay una cosa que vos me decís y que tenés mucha razón: a mí primero me tiene que pasar lo que después voy a interpretar. En una, canto una canción que se llama "*Sagapo Dalaras*". Es una canción hermosísima. ¿Y qué pasó? Descubrí que la música la habían inventado estos hijos de puta, prácticamente. La cosa griega es muy fuerte. Tiene, cada música griega, un porqué directo al lugar de tu alma que produce una sensación…. Por eso vos escuchás: "*Laranga, larangalranglann*" y se levantan todos a bailar. La gente piensa que "*Zorba el griego*" era la posta. Holywood quería explicar con Zorba lo

© Trigve Rasmussen

que es un griego. Y es inexplicable. Es muy fuerte, muy hermoso. Algo de lo griego me ha cautivado tan fuertemente que me ha puesto en esa situación… de una peligrosidad prácticamente cercana a la muerte.

Estas hablando de una cualidad intrínseca en el arte, que puede tocar a cualquier individuo de cualquier cultura. Algunos artistas (desde lugares y tiempos distintos) tocan un filamento de nuestras vibraciones más profundas…
Exacto. El arte chino y el japonés, por ejemplo. Lo que he visto, y aprendido... Bueno, el budismo también; habla exactamente de eso y es como el resultado de una "filosofía de la causa del hacer". El supra loto.

Y para el budismo, todo esto (el "Experimendo") es arte también.
Mirá, te voy a anotar acá una cosa (*escribe*). Porque vos podés estar en contacto con gente, más pobre digamos (saquemos el "más pobre") a la cual sería muy importante darle instrumentos para que no se separen de una cosa importantísima, que es la divinidad. No la "*ayuda para que...*" No. Eso es un paliativo de nada: tapar un agujero. Un poco es eso lo que yo decía hoy. No era una autorreferencia. Cuando vos comprendas la utilización de esa energía y se la puedas pasar al 3%, -que digo el 3-, al 1% de los que te leen o miran tus cuadros, vas a estar salvando… no almas: cuerpos. Porque el cura no quiere que el tipo se convierta en chorro y por eso le da una manta. Acá, el budismo dice: "*Vas a ser chorro, Okay. Lo único que tenés que tener es piedad*". Después que sabés que ese es tu karma, sos el aterrador de aquellos que tienen el karma de pagar, *"y por eso le vamos a chorear algo que ellos atesoran*". Fuera de tu función va a estar todo mal; dentro de tu función es tu karma y después pagarás vos. Y así, sucesivamente. ¿Vos creés en un celular que te comunica con tu tía que está en Afganistán y no creés en Dios? ¿No creés en nada?

Hoy hablabas de los nihilistas.
El nihilista es un boludo que se cree canchero por ser nihilista: inventó el dadaísmo. Hay que creer en buscar la verdad.

Tu obra tiene mucho de "creer en buscar la verdad". Si bien cruzás los límites interdisciplinarios, no te incinerás en el pastiche posmodernoso: lográs, en lo que hacés, una continuidad "renacentista".
Toda esta angustia posmo cree que anula las certezas, pero hay verdades. A veces, decís: "*Estoy cansado de esto y no le encuentro la manera, porque si yo dejo esto, el otro se muere*". Y no encontrás la manera, porque el otro igual se va a morir. La más dolorosa te va a llegar por algo que hiciste mal vos. Aunque a veces me pregunto; *"¿no estoy haciendo todo esto pura y exclusivamente porque si paro de hacerlo me viene encima un karma terrible por todas las mierdas que hice?*" Por las dudas trato de seguir laburando y trato de ser lo más piadoso y bueno que puedo.

No podremos saber si "las mierdas que hiciste" las puedas rescatar, pero lo que es seguro que no nos vamos a olvidar nunca de la "Convención de Batmanes del MERCOSUR", ni de "Uruguayo en un velorio"...
"*Uruguayo en un velorio*" es mortal. Yo lloraba de risa cuando lo volví a ver el otro día. Cuando aparece el payaso: "¡*Buahhh, Me avisaron, estaba en Recoleta, yo lo quería tanto*!". (*risas*) Ese Fabio Alberti también era un tipo que laburaba en varios roles…

Peperino Pómoro, Manuk…
No era solamente Manuk. Manuk era uno de tantos personajes de una perfección actoral gigante. No hay lugar para un actor como Fabio. Es un gran pibe, ¿sabés?

Capusotto se esta haciendo un lugarcito.
Sí, pero es peligroso también, porque cuando tenés un lugar así –cada día más grosso- tenés que saber cuándo irte. (*Pausa*)
¿Esta es la revista que sacan?

Sí, la distribuimos gratuitamente.
Esta muy buena…Éste (*Nota: señala una caricatura de Marcel Marceau*), éste es flor de hijo de puta…

Woody Allen tampoco quiere a los mimos, ¿eh?
Muchos actores, los que trabajan con la palabra, odian a los mimos… La revista, buen nivel. Se nota que esta hecha para "dar". Seguramente la hacen con humildad y reciben de la misma forma. Yo estoy ávido de aceptar con humildad, cosa que no hacés a los veinte años. Y por ahí te toca llegar a una edad en que tenés que aprender de los más jóvenes.

Cuando vos decías hoy que la realidad supera a la ficción, recordé al Bambino Veira haciendo humor en un programa televisivo.
Por supuesto, porque ¿sabés que pasa? El sentido de comedia griego no es solamente la comedia producida como la "idea de comedia", sino la situación que hace Bambino, que es para llorar de la risa. Por ejemplo, el tipo que es cómico, es un comediante: el acto del cómico se llama "comedia". La comicidad es el acto convirtiéndose en comedia. Al final, el "humor" es el líquido que esta en la cabeza. Vos ya me tenés reservado en una parte de tu memoria. En el centro de tu cabeza está "Batmanes del MERCOSUR" y te acordás de que te reíste (*risas*). ¿Viste?

Hay cosas que pasarán a la historia: quedarán en nuestro recuerdo. Y nos olvidaremos de otros productos que defecan los medios: las prostitutas caras que bailan y patinan, el mundo freak…
¿Acá qué hay de humor?

En televisión: productos desgrasados y serviles, la claque que festeja, imbéciles que se creen graciosos por burlarse de cualquier cosa… En la radio, salvo honrosas excepciones, es más lamentable todavía.
Claro, porque es una copia mala de lo malo que hacemos. Fijate cómo será un "Experimendo" de Petinatti: creer en un humor que todo es igual (la misma berretada grosera, el mismo chiste machista…). Pero por ahí, a lo mejor, no le importa. Me refiero a la importancia que le da al crecimiento como artista.

Sucede que luego tenemos el manido argumento de que "*esta basura es lo que la gente quiere ver*" por la televisión, o "*que quiere escuchar*" por la radio.
Es que el camino es… como un barco. ¿Cómo hacés para amarrar un barco gigante en un muelle pequeño? El asunto sería para dónde va el viento. De la misma manera pasa con todo esto. Vos decís "*la gente quiere ver eso*" y el viento va para ese lado… Bueno, yo no sé; si ponés máquina como tenés que poner y entrás el barco como se te canta… y el viento ¡que se vaya a cagar! Vos tenés que entrar porque tenías que entrar.

Hablando de entrar. Para entrar en tu obra hay que atravesar distintas capas: el sinsentido, la transgresión, el humor crítico, la estética…
Como si fuera una cebolla.

Una cebolla. Para llorar,… pero de la risa. Si el humor de Casero (en sus personajes, en su música, en sus dibujos animados) es una cebolla; ¿el humor berreta sería algo así como una papa?
Papas, cebollas, zanahorias…

Además, con una alimentación rica en fibras, evitamos los enemas de "Pizza conmigo" y "Pera de goma", ¿eh? (4)
Una huerta con todas las "opciones": "*¡Ricardaaaaaa, Ricarda!*" (**5**)(*risas*)

De hecho, siempre hay un lugar para el público que quiere otras opciones. Vos lo demostraste con Cha-Cha-Cha. ¿Ahora también habría un lugar para ese tipo de humor?
No, no creo. Es cierto que nosotros tuvimos graves problemas porque fue el principio. Lo único que hizo bueno el menemismo es que no se metió con nadie. El menemismo no te metía una patota para que no hablaras mal del presidente, ni tampoco el tipo aceptó abiertamente que Pergolini le hiciera preguntas graciosas. Porque también la gente es muy chiquitita de alma. ¿Y sabés qué hace esa gente? Política: es un lugar para los chiquitos de alma. Julio Cobos (*Nota: el vicepresidente actual de Argentina*) cambió toda la Argentina con él. Dirás que a mí no me cabe bien nada…Como peronista, es un traidor hijo de puta, el tipo. Y la culpa es de la presidenta y del marido por poner a un tipo que pensaron que era un cuatro de copas y nos terminó garcando. Si Perón hubiera estado vivo los cagaba a patadas a todos. A Menem, a todos.

¿En tu familia eran todos peronistas?
Perón me dejó marcada la figura del "*pater familiae*".

La última: ¿Podrías participar de la invitación a firmar para que TNU (el canal oficial de Uruguay) pueda traer el programa "*Capusotto y sus videos*"? Haríamos una pequeña filmación para subirla al blog que esta levantando firmas… (6)
Bueno (…) ¿Ya estamos? (*Nota: se dirige a la cámara*) "No seas maricón. No seas alcahuete, y firmá en la petición general para que Alberto Capusotto esté entre ustedes en Canal 5. Si no es Canal 5, en el 6 algo va a haber. Si no hay nada en el 6, volvé al 5, pero tantas veces hasta que… ¡Firmá, no seas choto! ¡Firmá porque el Capu es lo más grande y yo se porqué lo hace, y a ustedes les pega porque son del palo!"
"*Es que yo soy maricón. ¿Qué hago*?", dice uno. (*risas*)

1) "Ratones con Lanata", "Telescuela técnica", "Pera de goma", "Heladería los Pelados", "Peperino Pómoro", "Vecinas chotas", "Juzguemos a los otros", "Mañanas al pedo", "La hora de Juanca", "Las Ardillets", "Educando al Soberano", "Siddharta Kiwi", etc.
2) *Je languis d´amere mort (ancient version y Earlyfusion version)*, en "Hiperfinits firulets", Sony, 2005.
3) *Gambertuni*, en "Casaerius", Sony, 2001; y *Cacho*, en "Hiperfinits firulets", Sony, 2005.
4) *Pizza conmigo*, en "Casaerius", Sony, 2001; y *Canción del enema*, sketch de Cha-Cha-Cha que se puede bajar de Youtube.
5) Parte del estribillo "políticamente incorrecto" del tema *Pizza conmigo*.
6) Pocos días después de esta entrevista, Televisión Nacional de Uruguay (TNU) informa que "Peter Capusotto y sus videos" saldrá al aire por ese canal.

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017

TransHotel
Traslados & Paseos

"Toda la oferta cultural de la región"

Exposiciones, eventos, ferias de arte, espectaculos, 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

• 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
Libros
Casa de Arte

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.

CITIZEN ECO-DRIVE

Eco-Drive

GARANTIA 3 AÑOS