



La Pupila

El arte argentino
desde Joaquín Torres García

hasta León Ferrari /

Entrevista a Adolfo Nigro /

Camnitzer y el arte conceptual latinoamericano /

Artistas olvidados: Armando González /

La falsificación de obra artística en Uruguay (2ª. parte) /

Entrevista a Horacio Castells /

László Moholy-Nagy Dj /

Ernst Kirchner y las callejeras de Berlín /

Grafías /



Adolfo Nigro. "Cielo errante". Acrílico sobre tela, 2007 - 80 X 100 cm.

- 3** Entrevista a Adolfo Nigro
- 8** Desvistiendo" a los tupamaros: Camnitzer y el arte conceptual latinoamericano
- 12** Artistas olvidados: Armando González
- 14** La falsificación de la obra artística en Uruguay (2ª. Parte): entrevista a Horacio Castells
- 17** Historias del arte: El arte argentino desde Joaquín Torres García hasta León Ferrari
- 22** En la frontera: László Moholy-Nagy Dj
- 27** Contramirada: Derecho a réplica
- 28** Crónicas de viaje: Las callejeras de Berlín
- 30** Graffías



Uruguay / Año 2 / Nº 6 / febrero 2009 / Ejemplar de distribución gratuita

staff / Colaboran en este número

Sonia Bandymer (Montevideo, 1958). Docente de Historia, educadora e investigadora. Ha sido Coordinadora Gral. del Museo "Juan Manuel Blanes" y del MAPI. Miembro del comité científico de la Cátedra M. L. Bemberg de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo Mendoza (Argentina). Directora de Agendarte. Becaria de la Escuela Internacional de Yad Vashem en Jerusalén. Escribe para **El País Cultural** y **La diaria**.

Marcelo Gutman (Buenos Aires) Crítico argentino de arte, periodista, ensayista. Curador de la muestra "Duchamp en Buenos Aires" exhibida en el Fondo Nacional de las Artes (B. A.). Colaborador especial del diario argentino **Clarín**, del **Interlink Headline News**, de **Ramona** (revista especializada en Artes Visuales) y de **Ámbito Financiero** (Ámbito de las Artes).

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

Gerardo Mantero (Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y

Guillermo Fernández. 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**.

Alvaro Méndez (Montevideo, 1978). Profesor de Historia egresado del Instituto de Profesores Artigas. Estudiante de la maestría de Ciencias Políticas en la Facultad de Ciencias Sociales. Publicó ensayos en la Revista **Estudios**, de la Fundación Rodney Arismendi.

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

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

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

Pedro Seoane (Durazno, Uruguay, 1938). Caricaturista. Durante la década de 1960 dibujó para **Marcha** colaborando en el semanario junto a Blankito, Yenia Doumnova, Mingo, Pieri y otros dibujantes de la época. Participó en diferentes muestras en España, Corea del Sur, Bélgica y Estados Unidos. En Uruguay fue premiado por la Fundación Lolita Rubial.

Mario Trajtenberg (Recife, Brasil 1936). Periodista, crítico, docente. Entre 1956 y 1962, fue cronista literario y jefe de las páginas cinematográfica y teatral de **Marcha**. Entre 1962 y 1966, fue asistente de Programación en el Servicio Latinoamericano de la BBC de Londres, responsable de la producción de programas sobre cultura y arte en Gran Bretaña. Escribió para numerosas publicaciones culturales en el exterior del país y actualmente escribe para **El País Cultural**.

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:

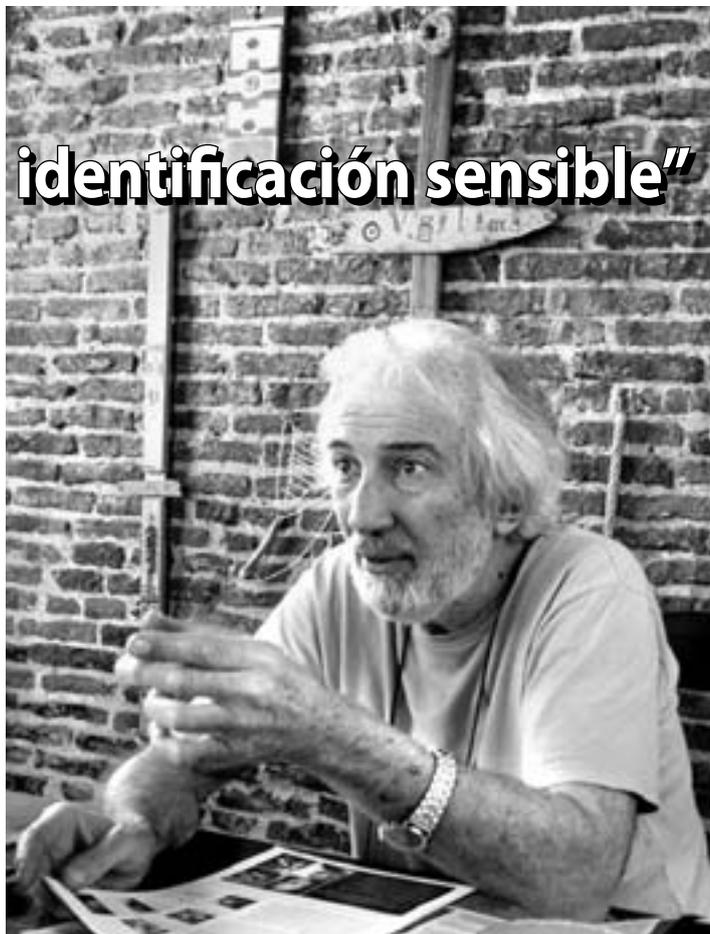
ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURWICH, MAPI, SALA DE EXPOSICIONES DEL MTOP, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUSEO ZORRILLA, SUBTE MUNICIPAL, CENTRO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



Adolfo Nigro:

“La obra nace de una identificación sensible”

Se lo podría denominar como un artista del Río de la Plata, ya que la travesía de Adolfo Nigro (Rosario, Argentina, 1942) por Montevideo y su vinculación con Gurvich y otros artistas uruguayos, marcó un jalón importante en el desarrollo posterior de su lenguaje. Nos recibió en su casa-taller en Buenos Aires. Su inquieta personalidad se ve reflejada en su mesa de trabajo, atiborrada de elementos cotidianos (fósforos, papelitos, boletos) que luego son transformados en poesía visual y metáforas que interpretan cabalmente al autor. Su calidez -aunada a una rica experiencia- posibilitó una extensa charla en la que se recorrieron distintos momentos de su trayectoria así como de la historia del arte universal.



© Luis Vidal

Gerardo **Mantero**

En 1961 te encontrás con artistas uruguayos en Brasil, y ellos te incentivan para conocer Montevideo.

Conozco a José Gamarra, Nelson Ramos y Octavio Podestá. Cuando llego en el '66 desde Buenos Aires, conozco a Enrique Gómez. Al llegar, me voy a la casa de Roger Julliens, y a los pocos días Enrique me compra los primeros dibujitos. Llevaba dinero para dos o tres días, no más; entonces empieza el apoyo solidario de los uruguayos, cosa que acá (en Buenos Aires) era muy difícil encontrar. Me conecto con (Miguel) “Lacho” Goitiño, con (Héctor) “Yuyo” Goitiño, y a través de “Yuyo” me voy a trabajar a la pieza del Puerto donde vivió (Gonzalo) Fonseca, Julio Alpuy, José Gurvich... Creo que el último habitante fue Ernesto Vila, porque cuando llego, en la pared decía: “Aquí el Vila”. A partir de ahí me dicen “el Nigro”. Paralelamente, conseguimos el mercado viejo, frente al Solís, al que estaban derrumbando. Los últimos que quedamos allí fuimos Raúl Ojeda -gran amigo, fotógrafo, pintor y grabador-, Manolo Lima, (Ernesto) Drangosch y yo... Hay una gran movilización para defender el mercado. Salimos en una nota con foto en tapa del diario **Época**, que dirige Eduardo

Galeano, acompañada de un texto que decía algo así como “*Henchidos de entusiasmo y de lirismo los artistas plásticos le dan el adiós al mercado...*” Cuando se tira el mercado, una buena persona como lo era Flores Mora, amigo de Manolo Lima, nos ayuda y nos da el Parque Rivera. Fue un arreglo que hicimos con Maneco: nos íbamos del mercado pero nos desplazábamos a otro sitio. Vamos Manolo, Drangosch y yo, después se suman Carlos Fossati y Adela Caballero. Lo arreglamos un poco... era un lugar extraordinario, en medio del lago... y ahí quedamos hasta que yo me fui a la casa de Gurvich, en el Cerro, en el '68.

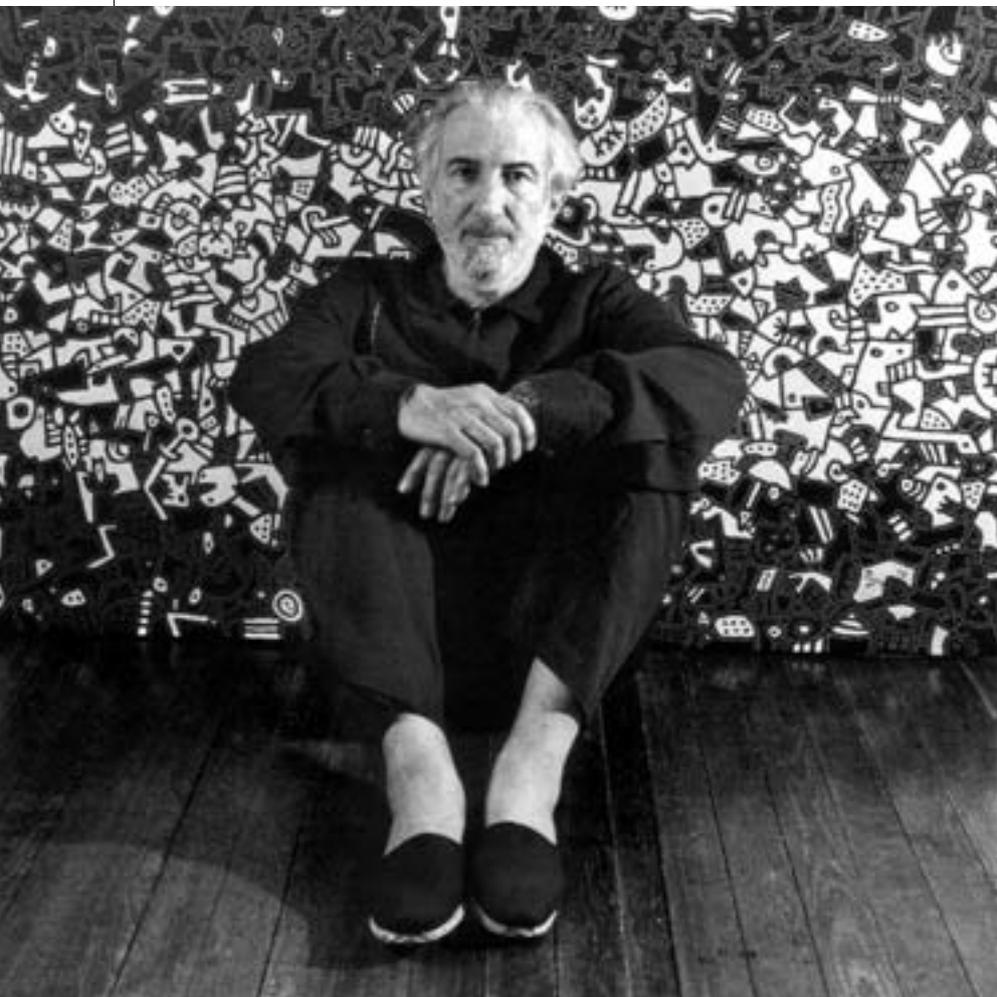
¿Cómo te relacionás con la escuela torresgarciana y con Gurvich?

El taller había dejado de funcionar en el '62. En realidad yo no sabía quién era Gurvich. Quien nos lleva al Cerro fue Roger Jullien, porque él era amigo de Vila, de (Armando) Bergallo, de Clarita Estramini. Pertenecían al Taller Montevideo que organiza Gurvich, luego todos ellos se van para Holanda. En esa época ya se hablaba de Gurvich, que había llegado de Israel. Casi todos los domingos, durante esos meses del '66, le dábamos nuestro trabajo y él nos corregía.

Cuando se va en el '69 lo despedimos; por primera vez lo vimos de traje y corbata. Siempre iba muy desaliñado, no le importaba...

Cuando conociste a la gente del taller expresaste: “A mí siempre me asombró que pudieras desarrollar un pensamiento tan alejado de los centros de poder... En Argentina la cultura siempre miraba hacia Europa, salvo excepciones”.

El taller nos situó desde dónde teníamos que empezar a mirar. Empecé la Escuela de Bellas Artes en Argentina a los 14 años, así que hace cincuenta años. La enseñanza era heterogénea. Uno te decía que había que trabajar con manchas, otro con líneas, otro era poscubista, otro era hiperrealista... Mucha gente joven se adhería a las últimas tendencias, que en ese momento eran el pop y el op-art. Ahora, vos te planteabas: ¿cómo se hace un pop y un arte óptico sin medios económicos? (Julio) Le Parc llegó sin nada a París, pero él tiene una formación geométrica de base, no se une a (Víctor) Vasarely para copiarlo. Le Parc hace un desarrollo propio y concibe el movimiento. Como el caso de Torres García. Torres está en el movimiento donde se



© Pedro Roth

originan las vanguardias del '30. Desde acá no se originaron. Quien origina la escuela del Río de La Plata es Torres. Lo demás son versiones de todas las experiencias europeas que, lógicamente, impactan en estos países no desarrollados. Entonces, las instituciones, que funcionaban vinculadas a toda la estructura económica de Estados Unidos, traían lo de ellos. Y es lógico, la estructura dominante impone su cultura de una manera muy sutil, o más o menos sutil. Todos sabíamos que al "Instituto Di Tella" lo bancaban los norteamericanos. Mucha gente se negó al "Di Tella" y otra no. León Ferrari estuvo en el "Di Tella", pero la nueva figuración no estuvo vinculada a él: "Yuyo" (Luis Felipe) Noé, (Jorge de la) Vega, la línea (Carlos) Gorriarena, la del realismo más social, no lo apoyaba. Desde La Rosa Blindada (fundada por Mangini Broccato, donde estaba Aguirre Zabala, Norberto Onofrio) se criticó al "Di Tella".

¿Tenías alguna referencia viviendo en la Argentina del taller Torres y de la realidad de las artes visuales en el Uruguay?

Cuando Drangosch vuelve de Montevideo yo ya conocía a Torres García. Uno de mis maestros, acá en Buenos Aires, fue Víctor Mariño, uno de los creadores del

arte geométrico en Argentina de los años cuarenta y pico, con influencias pero con desarrollo propio (que no es lo mismo que mimetizarse cada tres años). El desarrollo es lento y a largo plazo, y se llega a una conclusión, si es que se llega. La obra nunca concluye. Los cambios, como en Antoni Tàpies, Joan Miró, Pablo Picasso, no son desconectados de lo que se hacía antes. Vos no podés hacer arte conceptual viniendo de la pintura expresionista. ¿Cómo se hace psicológicamente para ser un pintor expresionista, que trabajás con el gesto, con la intuición, y no con la reflexión como (Xavier) Mellery? Nunca entendí cómo se podía pasar de una estética a otra, tratándose de la misma persona, si bien los desarrollos pueden ser desiguales. Cuando llego a Montevideo veo las dos o tres líneas que eran dominantes. El taller Torres -con los maestros cada cual por lado- ya no daba clases. Gurvich no daba clases.

¿Guillermo Fernández no impartía clases?

No en ese momento. Guillermo fue quien mantuvo el taller y en realidad fue quien formó a toda esa generación que va del '60 en adelante. Enseguida conozco a Guillermo y se me amplía el conocimiento

de Torres. Porque acá vi obras en el "Di Tella" (tres o cuatro cuadros del Museo Nacional de Bellas Artes), pero no se sabía nada sobre la existencia del taller (TTG), ni que había alumnos. Cuando vuelvo a Buenos Aires en el '74, '75, yo hablaba de Gurvich y nadie sabía quién era; y de Torres... más o menos. De arte uruguayo no se sabía nada; ni de Washington Barcala, Nelson Ramos o Luis Solari. Entonces, vos te encontrabas con una variedad de propuestas en Montevideo con base nacional. Jackson Pollock parte una cultura regional apoyándose en Thomas Benton y el muralismo mexicano. Él se forma con (José Clemente) Orozco, Diego Rivera y (David) Alfaro Siqueiros, y trabaja en el "Taller Libre" antes de irse Siqueiros a España. Entonces, ¿cómo adhiere un pintor norteamericano a una línea regionalista como Benton? El desarrollo se vuelve propio cuando se va asimilando lo que aparece en el medio; como le ocurre a Torres. Ahí influye Picasso, Joan Miró y Roberto Matta. Y Matta genera el cambio en Arshile Gorky, Robert Motherwell. El caso de Gottlieb es distinto, porque él viene de las culturas originarias de Estados Unidos. Tal vez no tenga influencia directa de Torres, pero en ambos hay influencias de las artes de América, de los dakotas, de los sioux, que poseen una geometría muy vinculada al constructivismo. Hay toda una serie de obras que producen y que Pollock retoma. La acción de pintar en el piso no es europea, no surge como un gesto de novedad. Así lo hacían los pueblos originarios americanos, porque él es de la zona oeste. Había reservaciones cuando Pollock era muchacho, y él fue a conocerlas. Pero para ellos había una función ceremonial en la acción; lo que uno toma es el lenguaje. Yo tengo influencias, digamos, de los nazca, de los hopis, pero mi obra no está en función ni de un ceremonial ni de la cultura colectiva. Uno asume un lenguaje y lo transforma a través de la propia experiencia. Entonces, la autoridad de Torres tiene que ver, además, con algo que tampoco se hacía acá, que era vincular el arte al objeto cotidiano.

Torres García decía que no había excepción, que no había arte mayor ni menor. En Argentina estaba separado lo artesanal de lo artístico.

Claro, lo artesanal era menor. Torres decía lo contrario, y yo coincido: hacemos arte en un vaso (ustedes vieron mis objetos guardados). Él y casi todos los alumnos de su taller hicieron cerámica, tapices, murales colectivos en bares y boliches. El famoso Temerario, que estaba en la esquina de 25 de Agosto y Juan Carlos Gómez, tenía tres murales enormes (de dos o tres metros) de Fonseca, Gurvich y Alpuy. Se destruyeron todos, los

brutos cortaron los murales a la mitad y nadie se preocupó. Ellos poblaron de murales las viviendas privadas. Plantearon además la cerámica, el tapiz, así como el cobre, el bronce... En el sótano Sur, donde estaban los (Jorge y Rodolfo) Visca, Archibaldo Almada, Carlos Llanos, vos sentías que había una comunidad donde todos te aportaban, había solidaridad...Y no solamente eso; me dieron una herramienta para vivir. En la Feria del Libro y el Grabado conozco a Nancy Baceo y a partir de ahí participé en todas sus ferias hasta que me voy.

Esa experiencia es el preámbulo de lo que luego desarrollaste con los objetos escultóricos.

Sí. Yo no hacía objetos antes. Veía la posibilidad, pero hacía cerámica de todas las variaciones: el objeto cotidiano, los collares, anillos, como hicieron todas las culturas del mundo, como el arte renacentista. Leonardo da Vinci hacía medallones, escribía para educar a comer a príncipes y reyes, hacía armamentos, hacía de todo... Acá pasaba lo mismo. No era un problema de pintar o no pintar. Torres planteó el tema del arte constructivo, colectivo, anónimo y mural. No se pudo hacer porque las condiciones de un país capitalista, en el año cuarenta, hacían que fuera una utopía totalmente fuera de la realidad. Por eso no le dan los muros, le

un número en su obra, o el nombre de una calle, o una fecha... todo eso tiene un significado, no pone cualquier fecha, o el nombre de una calle de Montevideo, o el nombre Pando, ¿quién sabe en un contexto internacional qué es Pando?, o ¿quién sabe qué es ANCAP? Él fija la obra en un lugar concreto, que es lo que hicieron todos. Tàpies es un artista catalán e insiste en eso: "soy un artista catalán, primero que nada soy un catalán"; él habla de su base política y cultural, de su lucha antifranquista, sus contextos cotidianos. Lo mismo sucede con la obra de Manolo Villar.

En los años noventa haces libros de artistas e incorporás la poesía.

La primera ilustración que hice fue sobre un texto del escritor boliviano, Renato Prada Oropeza, que publiqué en el diario **El Popular**. Llevo ya unos veinte libros vinculados a poetas y escritores. La imagen surge del texto, la imagen poética va trabajando internamente. Un escritor me da un texto, lo leo y, a veces, pasan meses y no hago nada. Hasta que voy leyendo y haciendo alguna anotación. En un momento dado digo: "esto lo resuelvo con partituras musicales", o "esto lo resuelvo perforando y usando hilos y palitos". La palabra, y la imagen que crea la palabra, la sugerencia y la significación nutren mi obra. El desarrollo

importa; respeto todas las tendencias, pero cada uno hace lo que puede, lo que quiere. Quieren poner un palo en el medio, regarlo y poner plantas, bien. El artista es libre de hacer lo que quiera. Yo hago lo que quiero y me desarrollo dentro de aquello en lo que creo. Siempre vi que los artistas uruguayos estaban centrados en su propia realidad y había una modestia en ellos. Por ejemplo, en Barcala.

También reconocés influencia suya.

De Barcala, sí. Lo que sucede es que todos tenemos influencia de los Miró, de los Tàpies, de los Picasso. Si vos pegás un papel no podés olvidarte del alemán Kurt Schwitters... Lo que sucedió también es que no había idea de originalidad, de "lo nuevo". Porque, además, ¿qué es lo nuevo? Yo veo lo que se está haciendo. Tomás los libros y están todos allí. No es una crítica, pero no hay un desarrollo a nivel individual y subjetivo. La obra es de quien la hace y de las manos que ejecutan...

Progresivamente, en el arte visual, se ha ido desarrollado la prevalencia del concepto.

Pero entonces, ¿por qué se pasa al concepto? Porque se ha suprimido la sensibilidad: las ideas se leen, no pasan por un cuerpo. Tristan Tzara decía "La poesía nace de la lengua", y Miró decía "Mi pensamiento nace de la punta del pincel". Y eso no quiere decir que no tengamos una ideología, ni una estética, que no profundicemos... Lo que hace Torres con el neoplasticismo es darle subjetividad. Él dice que tiene influencia del cubismo, del surrealismo... surrealismo llama él al elemento no consciente. Yo trabajo con lo no consciente; ahora, si no es consciente, ¿cómo lo explico? Aparece en la obra o no aparece. Uno espera que la obra exprese lo que uno cree sentir, porque uno no siempre sabe lo que siente. Uno no orienta la sensibilidad, la sensibilidad va funcionando ante los estímulos de la realidad. Ésta va ejerciendo influencia: veo un acto político y de pronto esa situación me determina el romper todos los papeles, o a pintar una obra en determinada paleta. Es decir, no es pensado. Yo estoy en esa línea, la de la producción en sí misma y que los contenidos se expresen libremente.

Expresión simbólica.

Sí, mi obra es simbólica desde siempre. Torres es simbólico.

Sintéticamente, ¿cómo podrías describir la realidad de la plástica en Argentina desde que regresaste hasta ahora?

La diferencia con Montevideo es que acá hay un gran despliegue, una superpro-

"Lo lógico es que predominen las tendencias del pensamiento dominante, no las nuestras, que son minoritarias y siempre relegadas. Nosotros, para representarnos, tenemos que hacerlo del modo que ellos quieren vernos".

dan el Saint Bois nada más, allá, lejos. No había una valorización de ese muralismo. Se redime Torres cuando los españoles pagan por su obra, y es lo que se incendia después en Brasil por negligencia del gobierno uruguayo. Estuve hablando con un director del Saint Bois; me decía que Torres había estado internado allí un período, cosa que yo no sabía. Tenía una enfermedad en los pulmones y a partir de su asistencia al neumólogo se generó el proyecto de los murales. Lo folclórico del episodio era que todos los días las ambulancias transportaban los materiales y los muchachos que iban a pintar. Gurvich era del '27, tendría veinte años. Los mayores serían Matto, un poquito más grande sería Fonseca.

Los objetos que producís están cargados de contenidos, de metáforas visuales.

Todo tiene contenido. La línea de mi trabajo es la línea Miró, la línea dadaísta. Hay contenidos vinculados a la vida social, a la naturaleza y a lo subjetivo. Torres pone

de mi obra en el tiempo, ha cambiado por influencia de los escritores. Por ejemplo, Cèsare Pavese, desde el '70.

¿El empleo de la palabra en una composición visual implica un gran desafío?

Es muy complicado. Pero la manejas como una caligrafía. Las primeras obras que veo en esa línea son de Torres en los años '60. Entonces no teníamos mucha información. Cuando llegaban los libritos de afuera yo no tenía ni idea de que existía una Internacional Letrista. Del grupo CoBrA apenas sabía los nombres; ahora tengo toda una colección (de material informativo) del grupo CoBra. Ellos ya hacían libros ilustrados de artistas. Pero además lo habían hecho Guillaume Apollinaire, Filippo Marinetti. Nadie se desconecta de lo anterior. Yo fui también obrero de fábrica. Taller, fábrica... está presente la idea de trabajo: para nosotros esto es un trabajo. Uno es primero que nada un artesano. Yo sé que hoy nadie se preocupa por eso. A mí no me



Tierra y Tiempo. Acrílico sobre tela. 100 x 100 cm.

ducción de obras. Hay salones que todos los meses reciben mil obras. Uruguay es más pequeño y eso fue propicio para crear algo propio en un medio no tan acechado por la novedad. El arte no se crea con la información sino con la sensibilidad, con el pensamiento, con estudiar a los maestros en serio, no imitando. Cuando visité el Pompidou en el 2007 vi todo el período '57-'60 de Robert Rauschenberg, en cuyas obras usa materiales descartables y apreció la unidad monolítica de la obra, cómo una obra se desprende de otra y ves el proceso de ese cambio; no un cambio provocado, el proceso mismo te lleva a cambiar si vos sos inquieto. Eso nos enseñó Gurvich: "No se repitan, no hay que repetirse... no hagan tantos trabajos, hagan menos pero profundicen...". Cualquier estética puede posibilitar una obra de arte, pero si vos la tomás exteriormente o para estar al día, no te sirve porque el día va a cambiar. Somos países dominados económicamente y culturalmente no zafamos de eso. Lo lógico es que predominen las tendencias del pensamiento dominante, no las nuestras, que son minoritarias y siempre relegadas. Nosotros, para representarnos, tenemos que hacerlo del modo que ellos quieren vernos: "acá también se hacen instalaciones, acá también usamos televisores..."

En nuestra revista publicamos un artículo que se titula "Lo nuevo, o la necesidad sistémica de la novedad" (La Pupila, No. 3). Claro, paradójicamente, ese fenómeno produce un desgaste total. No podés innovar permanentemente. No hay desarrollo de ningún artista si no se parte de un punto, se trabaja en torno a él y se llega a donde se llega sin la correcta asimilación de las influencias. Lo decía "Yuyo" Rosas, o Rafael Alberti. Vos podés ir a cualquier lado, pero siguiendo un camino. "Yuyo" tiene una imagen brutal: "El tema está en subirse a un tren y

bajar en todas las estaciones que quieras, pero no cambiar de tren". Eso hacía Gurvich, decía que hay que ver otras cosas, no encerrarse. Así como tuve influencia de Torres, también las tuve del arte brasileño; de Oswald de Andrade; de los habitantes de América del Norte, nazcas, paracas; de acá, de La Aguada, de La Candelaria; de Gurvich, de (Francisco) Toledo, de (Rufino) Tamayo, del grupo CoBrA. Si alguien formado en el taller Torres dice que tiene influencia del grupo CoBrA no lo van a entender, pero yo lo entiendo, porque la base conceptual, teórica y sensible es la misma. Un arte nacional internacionalista o universalista, diría Torres. Eso es Asger Jorn, Constant (Nieuwenhuys), (Guillaume) Corneille, Karel Appel. Fijate la calidad y la perdurabilidad de ese grupo: ellos no siguieron "fabricándose" a sí mismos.

Jorn, por ejemplo, abandonó la Internacional Situacionista para fundar el "Instituto escandinavo de vandalismo comparado".

Bueno, Jorn crea el situacionismo junto a Constant y moviliza todo el tema de la cerámica en un pueblo danés, influenciado, guiado y apoyado por Lucio Fontana, que es un maestro del espacialismo, pero era rosarino. Cómo un hombre puede desencadenar todo ese movimiento y se va a vivir a Dinamarca, le presta el taller Lucio Fontana, y se arma una especie de comunidad. Jorn hizo el mural en cerámica más grande que hay en el mundo, a fines de los '80. Ese mural lo hizo para el gimnasio de un Secundario de esa ciudad, cerca del pueblo donde él se crió: Silkeborg (visitó ese pueblo tres veces). Mi admiración por el grupo CoBrA hizo que fuera a Copenhague y hacer cuatro horas de tren para ir a ver el museo Jorn. La generosidad de este artista fue ilimitada, donó dos o tres mil obras para el museo. Con esa experiencia te das cuenta que el significado cultural de un movimien-

to no es pintar un cuadro y venderlo. La instalación situacionista se planteó como internacionalismo, vinculada al marxismo y Jorn formó parte de la resistencia al nazismo. Era toda gente muy politizada, acorde a esos años. A su vez, se enfrentaron al realismo socialista. El poeta Christian Dotremont, el teórico del grupo, escribe un artículo después del '45: "El realismo socialista contra la revolución". Con la cuestión de que el pueblo "no entiende", vos retrocedés y llevás a bajar el nivel cultural; ellos, en cambio, planteaban que quien tiene que producir arte es el pueblo, no los artistas para el pueblo... Se trata de un problema social, cultural. El artista no puede resolver esa relación artista-sociedad, pueblo-cultura. Si no se hace una revolución no se puede resolver nada, y ya tampoco se sabe si una revolución soluciona algo; no es que sea descreído, pero las experiencias hasta ahora fueron nefastas.

Ahora bien, así como hay constantes históricas también hay constantes en tu obra. El signo es una de ellas.

Sí, siempre he trabajado así. La última obra en apariencia está dentro de una geometría muy barroca, es una composición muy abigarrada, no tiene centro, muy pocos núcleos centrales, la obra se va hacia los bordes. Simplemente detengo el ritmo, manejo una horizontal, eso mantiene la idea circular de caracol, de movimiento ininterrumpido. Se fracciona el plano hasta el máximo. Yo venía de planos más amplios. Pero este cambio no es provocado, yo no dije un día "voy a achicar la forma". En un proceso determinado la misma obra pide entrar o salir en una problemática plástica.

Los puntos de tensión los marca el color. Sin el color es un plano inexpressivo. Yo armo la estructura en sí misma, luego el color va creando los ritmos, ya sean ondulates mayores o pequeñas. De pronto el ritmo

se consigue con los toques de color que van signando el espacio. Por ejemplo, en un campo negro pongo ocres; eso ya adquiere movimiento. Dentro del campo pongo dos o tres rojos, y después hago intervenir los azules de arriba a abajo. Y siempre está -de alguna manera- la naturaleza, la realidad, o los poetas que leo.

Signo y metáfora.

Hay metáfora. "Celebración del fuego" es mi último cuadro, rojo en el centro. Cuando empiezo lo hago desde los verdes, rojos, amarillos. Amarillo -como realismo- para mí es la playa. Me crié en Rosario, frente al río Paraná. Para mí Uruguay es Aguas Dulces, La Paloma, el Polonio. Hay un cuadro mío que se remata ahora y se llama "Paisaje oceánico", es un cartón del '75. Toda la iconografía es Aguas Dulces, y arriba de esa escena comienza a transcurrir la historia: mi hija volando, las cacerolas, las cucharas... hay una mano con un fósforo y unas ramitas volando en el cielo. Eso está tomado de un poema de Paul Eluárd que dice: "Hice un fuego, ya que el cielo me había abandonado". ¿Cómo le explico a la gente que ese fuego nace de un poema; que ésa es una vivencia mía? Yo tengo a Pavese junto a mí mientras pinto. Por eso en alguno de mis cuadros vas a ver la lucha partisana, el derramamiento de sangre, una C, una P, un libro, las colinas-etas del Piamonte de las que Pavese hablaba, los cabritos, los molinos; todo inserto en un arabesco, en una maraña de formas.

Los primeros "Pavese" consistían en escribir los textos en los cuadros, ahora hago tres bandas y pongo "La viña". Antes yo hacía las cañas descriptas, los bichitos... y de pronto un papel sobresaliendo como hacían los maestros más viejos, como Gurvich. También tengo un poema de Rudy Hedermann, "El otro" ("Otro era el sur cuando llovía") del '76, o textos de Juan Gelman. Otra línea mía de trabajo en los '80 es "Migraciones". No hace falta explicar de qué se trata, expresaba todo lo que se iba yendo: primero se iba el núcleo urbano y después... todo. Blankito (Luis Blanco), con quien viví en Montevideo en el '75, me decía "vos sacás de acá todo lo que querés", porque yo pintaba y sacaba todo lo que quería. En uno de esos cuadros puse un texto debajo: "Ayer murió Alejandro Carpentier" y una bandera roja.

Tomando en cuenta una obra tan cargada de significación como la tuya, ¿cómo se inserta en un país que parecería tener un gran divorcio entre su vida política y social y una producción cultural que ha tenido y tiene manifestaciones de gran nivel en todas las áreas?

No te olvides que este es un gran país. Vos no podés decir "el arte argentino" y hablar

de Buenos Aires. Está el arte rosarino, el arte santafesino, el arte neuquino... El arte que se hace en Buenos Aires... nace de muchos que somos provincianos. Antonio Seguí es cordobés, vive en París, y él se siente cordobés. Muchos artistas del interior vienen acá por la concentración, como sucede en los países de este tipo. En cambio, a Juan Grela, otro gran maestro rosarino -fallecido hace años- nosotros le decíamos "Juan, ¿por qué no te venís para acá?" y él siempre respondía: "No, mi lugar está allá..., si todo está en París... si todo está en Nueva York". Y ese fue el fenómeno que se dio; pero después resulta que en Nueva York no pasa nada. Nombrame un pintor argentino que haya triunfado en Nueva York, porque triunfar no quiere decir exponer. Entrar en un medio cultural es muy difícil. En el MOMA no expuso ningún artista



© Luis Vidal

argentino, hasta ahora. Hay que partir de que es un arte nacional, y si a Europa no le interesa no hay más que hacer. Los españoles traen a sus maestros al Museo Nacional -maestros a los que admiro-, pero cuando llega uno nuestro allá, lo exponen en una institución: en Telefónica. La relación es desigual, y la culpa es de nosotros. ¿Por qué tenemos que andar desesperados...? Ahora, como Estados Unidos es Alemania, porque han hecho un polo cultural a base de mucho dinero. De ese modo claro que se puede, ¡si se pone plata! Si la burguesía de acá no fuera tan extranjerizante el asunto sería distinto. En Porto Alegre acaban de hacer un enorme museo a Iberé Camargo. Y en Argentina, hay dos ejemplos que son positivos: Constantini y Amelita Fortabat, pero (Juan Carlos) Castagnino no tiene museo, no lo tiene (Carlos) Alonso. Xul Solar tiene una pequeña casa que la fundación modestamente ha mantenido, y es un ejemplo. Gyula Kosice quiere donar su casa y no lo dejan...

¿Cuál es el papel de estas fundaciones nuevas que están surgiendo en Argentina? ¿Culturalmente, aportan? Mientras traigan exposiciones como la de Marcel Duchamp, sirven.

Observando los objetos que te rodean, se aprecia que vos sos tu obra.

Esto que me rodea es mi obra, y me alegro que eso sea percibido. Ves que está todo ocupado, yo no puedo dejar espacio libre. El arte emerge de la materia, no está en las ideas. ¿Por qué no puede hacer arte el hombre de pueblo? Es lo que plantea Jean Dubuffet, él crea el *art brut*, el arte de creadores que no son profesionales pero son artistas. Un Dubuffet vale hoy 50 millones de euros, pero ése es otro tema. No hay que mezclar mercado con obra. El artista hace su obra, se vende o no: es buena y quizás no se vende; otra no es buena pero se vende... En ese mercado Tàpies toma una lata, la cuelga, le pone arena, un palo, o toma una pila de platos y vale millones. Si revisamos el catálogo de la Feria de ArteBa

leemos "Nuevas tendencias", abrimos y vemos una pila de platos. La tapa del libro de Tàpies de objetos del Museo Reina Sofía es la pila de platos. Lo desvincula a Tàpies de su contenido: esa pila de platos, que es del '70-'71, surge cuando los intelectuales catalanes antifranquistas se reúnen en el convento de los capuchinos protestando y reclamando amnistía. En ese contexto Tàpies hace sus platos apilados: es la expresión de un hecho político-cultural, no de una chica que lava platos. No da para decir "¿qué interesante! ¿por qué no ponemos esto?". La línea que a mí me interesa consiste en que si elijo poner platos que quede claro de dónde viene esa idea, cuál es el contenido. Si vengo de un acto político, de una gran marcha, levanto de la manifestación un papel con las consignas, lo pego y sobre eso inicio el trabajo. Por esa línea, que podría llamarse "de circunstancia", debo tener veinte o treinta obras. Es lo que decía Maiacovski: "La obra nace de una identificación sensible".

“Desvistiendo” a los tupamaros

Camnitzer y el arte conceptual latinoamericano

Oscar Larroca

En un espacio donde existe mucha prédica voluntarista y escasa construcción de pensamiento crítico, la corrección política, la paradoja, el cinismo y el dogma, parecen asediar las definiciones dadas al arte desde la crisis de los metarrelatos.

El politólogo Gerardo Caetano estima que *“ha habido y todavía hay una suerte de inflación cultural y política en torno al peso histórico del MLN en la historia uruguaya más o menos reciente”*, fenómeno que atribuyó, entre otras cosas (1), a que *“los tupamaros han hablado más de su historia, la han tratado de recuperar y proyectar en clave de gesta”*. Cabe recordar la gran bibliografía acerca del MLN-Tupamaros desde **Uruguay, Batllismo y después...: Pacheco, militares y Tupamaros en la crisis del Uruguay batllista**, editado en 1990 por el sociólogo Francisco Panizza, hasta el más reciente **La agonía de una democracia: proceso de la caída de las instituciones en el Uruguay (1963-1973)** del senador colorado Julio María Sanguinetti, en el cual afirma que el MLN surgió *“para tomar el poder a través de una revolución”* inspirada en la cubana y no para impedir un golpe de Estado en ciernes como fundamentan los ex guerrilleros urbanos. Por su parte, el periodista Leonardo Haberkorn presentó su libro **Historias tupamaras** en el que entrevista a ex integrantes del MLN y lo articula en relación a seis mitos temáticos acerca de la historia de ese grupo. En fechas similares a las de las presentaciones de estos últimos dos trabajos (trimestre final de 2008), Editorial HUM presentó **Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano** del artista, teórico y ensayista Luis Camnitzer (2). Allí, este autor habla del arte conceptual producido en el continente entre 1960 y 1970. Pero no reflexiona sobre esa corriente artística recluida dentro de los límites institucionales (si bien el propio Camnitzer forma parte de la institución legitimadora), sino que se vale de episodios que fueron gestados con diferentes propósitos para hacer una clara diferenciación entre el arte conceptual del primer mundo y el producido en esta parte del globo: explora esa corriente como una estrategia en la región antes que como un estilo epigonal proveniente de la periferia. (3)

No reviste novedad el hecho que desde las vanguardias históricas hacia acá, predomina la idea de que la obra de arte todavía colabora en la concientización del sujeto. Lo que sí resulta novedoso es el pensamiento desde el cual se analiza una realidad para que se ajuste a sus enunciados. Para Camnitzer, algunos hechos acaecidos a fines de la década del '60 como las estrategias propagandísticas del MLN-Tupamaros, pueden describirse como “arte político”. En octubre de 1969 un grupo de individuos alquiló en Montevideo

cinco vehículos fúnebres para la supuesta repatriación de un familiar muerto en la Argentina que sería enterrado en la ciudad de Pando. Los rodados se detuvieron varias veces durante el recorrido para sumar “parientes” compungidos y hasta llorosos. Pero no había ningún fallecido hasta entonces: el ataúd estaba lleno de armas de fuego. Cuando el falso cortejo llegó a Pando se desató la operación de toma de la sede policial, la estación de bomberos, la telefónica y cuatro bancos, organizada por los Tupamaros, que terminó con tres de sus integrantes muertos y dieciocho detenidos. Camnitzer



Tupamaros, **Subversión, Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental**, 1971. Afiche

sostiene que ésa y otras acciones de los guerrilleros uruguayos constituyeron involuntariamente "una forma de arte" y que la Operación Pando fue su "evento público más elaborado y espectacular" que no se limitó a una eficiencia militar sino que tuvo una clara estructura de diseño lindante con lo estético. El borroneo y la posterior confusión de fronteras sería una de las razones de este arte, pues "el Estado policial necesita fronteras inclusive más que un estado democrático y poderoso." "Al cruzar fronteras" el conceptualismo "presenta una amenaza ya que es capaz de ignorar y de invalidar la estructura del poder", afirma el autor.

Al igual que algunos conservadores que reniegan de toda manifestación expresiva que legitime el concepto a expensas de la imagen, Camnitzer acostumbra a no utilizar el término arte aplicado a cualquier objeto manufacturado con intenciones expresivas. Para este, todo lo que no conlleva la primacía del concepto, es "una artesanía" (ver recuadro II). Sin embargo, a pesar de esa resistencia, en uno de los pasajes del libro y por vías indirectas (pág. 70, cita de Richard Huelsenbeck tomada del **Dada Almanach**, 1920), el autor intenta familiarizar las acciones de los tupamaros con el arte Dadá para no cortar los lazos consanguíneos que le puedan valer como marco justificativo (4). Es decir, por un lado intenta borrar los límites ("en el caso de los tupamaros, sus paradigmas me sirven para entender uno de los bordes de la frontera que se trata de armar para separar el arte de la política", La diaria, 14-05-08) y por otro, necesita demarcarlos claramente ("los tupamaros dieron a América Latina un modelo que puede ser visto como paralelo político a los happenings artísticos, pero dándole una función concreta a lo que artísticamente había sido el resultado de una especulación formalista", pág 84). Por ese camino, Camnitzer dilata y resignifica la dimensión histórica de los años de plomo en Uruguay. En la página 91, en el capítulo "Tucumán arde" escribe: "Trato a la historia existente no exactamente como si fuera falsa, pero como ignorando totalmente los logros de otras gentes." Si bien es cierto que la reconstrucción de la historia no necesariamente vacía el contenido de los hechos que la hicieron posible, Camnitzer deconstruye la naturaleza política de las acciones tupamaras y desarticula, en cierto modo, el alcance de sus acciones: lo que era "subversión política" deviene, por la vía del desplazamiento, en arte. Es decir, dilata y desinflama a un tiempo. Esto también es advertido por el autor, quien sostiene

Portada de **Didáctica de la liberación, Arte conceptualista latinoamericano** de Luis Camnitzer. Casa Editorial HUM. Montevideo, 2008, 430 págs. Presentación en Uruguay de la edición en español el 3-XI-08 en el Centro Cultural de España.



que su teoría, si bien diferente a los maniqueísmos dados por Sanguinetti, "corre el peligro de minimizar partes desagradables de la actividad guerrillera diaria, además de atribuirle características románticas fuera de escala (en su momento la prensa extranjera los calificaba de 'Robin Hoods') y distorsionar los sucesos".

El aporte de Jacques Lacan en el sentido de asociar el desplazamiento a la metonimia que es el tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa (el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, las canas por la vejez, leer a Virgilio por leer las obras de Virgilio, etc.) y la condensación a la metáfora (que es el tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita: Las perlas del rocío; la primavera de la vida; etc.), permiten comprender el cerno del mecanismo por el cual la acción beligerante tupamara se "transforma" en arte: en arte político. Al mismo tiempo, ello encubre la interrogante acerca de si existe arte que no lo sea. ¿No será que todo arte es un instrumento político o liberador (para utilizar el vocablo que emplea Camnitzer en el título del libro) desde sus más remotos

orígenes? Veamos; una de las acepciones de la palabra política afirma que esta es el proceso orientado ideológicamente hacia la toma de decisiones para la conquista de los objetivos de un grupo. Pero también, si entendemos por política la actividad humana tendiente a dirigir la acción del Estado en beneficio de la sociedad, podríamos concluir que mucho arte actual –conceptual o no conceptual– también puede ser "arte político" (espiritual - liberador) y ayudar a expandir el conocimiento (5), aún a pesar de artistas a quienes no les interesa que su obra sea política o "cientificadora" (6).

Por otra parte, nadie afirmaría que una mujer pidiendo limosna con su hijo en brazos esté forjando una "forma política de teatro". Sin embargo, con el criterio utilizado por Camnitzer, esa mujer estaría haciendo "teatro político" al echar mano a recursos expresivos "teatralizados" (involuntariamente, como los tupamaros) para provocar misericordia y alcanzar su objetivo, al tiempo de dejar en evidencia el complejo de culpa en el transeúnte (tanto en aquél que le entrega limosna como el que esquiva a la mendigante). Si nos arrogamos el derecho de dilatar el pensamiento de Camnitzer, todo ser humano produce y ejecuta ac-



Bala, 1969. Grafiti en el muro de la universidad de Montevideo. (F. s/d.)

ciones fundadas "involuntariamente" en la dramaturgia, la performance o el arte para lograr designios concretos (7). Volviendo al ejemplo de la mujer mendigante, se dirá que el teatro es *una* cosa y que el arte visual es *otra*. Pero aquí ingresamos a otro problema, como el de la antigua diferenciación entre "artes del tiempo" (como la música y la poesía) y "artes del espacio" (como la pintura y la arquitectura). Manuel Espínola Gómez (y aun antes Ernst Gombrich) aseveraba que esas diferenciaciones son relativas e infecundas, pues estaría demostrada científicamente una profunda continuidad entre las distintas formas expresivas (8). Bajo

este razonamiento, podríamos vaticinar que Camnitzer corta con dicha continuidad (continuidad inaplicable entre un asalto a un Banco –por ejemplo– y lo que llamamos arte) al sostener, tácitamente, que su teoría sería "adjudicable al arte visual" y no al teatro. Haría falta, entonces, un análisis interdisciplinario, estableciendo vasos comunicantes entre la psicología, la neurología y la filosofía, para desentrañar estas cuestiones. A pesar de lo expuesto, la teoría de Camnitzer puede seducir a quienes reconozcan la autoridad de la institución que representa (y si además se manifiesta conforme a la etiqueta de la institución)

mientras que, para otros, esa teoría es débil y demagógica (ver recuadro I).

La paradoja, la contradicción (arte/boludo), el oximorón (cinismo/ética), el borro (de las fronteras, no de las palabras), siempre le fueron rentables a Camnitzer, pues eso le permite transitar por una y otra acera según su grado de conveniencia. Sin embargo, el fundar una teoría para que el arte conceptual latinoamericano se emancipe del epigonalismo no parece ser el camino más propicio para salvaguardar su legitimidad. **Didáctica de la liberación...** es un polémico trabajo que debe evaluarse como el resultado de la compulsa entre distintas maneras de relativizar los fines históricamente dados a las artes visuales. Y aunque es difícil pronosticar si se abrirá paso en la espesura de la teoría correspondiente –pues sólo puede ser entendida en clave de fórceps–, la contribución de su autor es la de poner encima de la mesa la eventualidad de que el arte en su totalidad encierre un objetivo "político" más allá de las intenciones de quien lo produce. ■

I: Controversias

El ensayo de marras abrió la polémica y provocó algunos reproches, aunque de forma soterrada, pues no es usual que se discrepe abiertamente, y mucho menos hacerlo públicamente con teóricos del aura intelectual y cuasi mítica que ostenta Camnitzer. En un medio donde prevalece la especulación y el murmullo encubierto de corrección política, son plausibles las voces divergentes que se pronuncian a la luz del sol. El caso más notorio fue el del artista visual Fernando Álvarez Cozzi (si bien no el más acreditado, pues al tiempo que formulaba su discrepancia, admitía no haber leído aún el libro), quien se autodefine como "un fiel seguidor del conceptualismo". En una carta abierta a la editorial HUM, Álvarez Cozzi decía lo siguiente: "...si la estrategia conceptualista latinoamericana pasa por el copamiento de la guerrilla tupamara de la ciudad de Pando diría que (Camnitzer) habla muy mal del conceptualismo latinoamericano y que es un tanto fácil hablar de momentos históricos del Uruguay como forma de arte en donde murió gente cuando quienes analizan estos hechos vivían en ese momento al amparo del Imperio que tanto critican. (...)...otros artistas tuvimos que, por suerte o por desgracia y tal vez por ser demasiado jóvenes, arreglamos como pudimos viviendo en un país sumido en el caos, co-

miéndonos 10 años de dictadura aislados del mundo. Por eso cuando oigo que el copamiento de Pando o el conflicto en Tucumán, en Argentina, son parte de una estrategia conceptual del arte me dan ganas de vomitar. El conceptualismo latinoamericano no es sólo lo que pregona Camnitzer. Es sólo su opinión".

Con una amabilidad rayana en el sarcasmo, la respuesta de Camnitzer no se hizo esperar. También pública, la misiva intentó desafectar la capacidad crítica y profesional de Álvarez Cozzi: "Hacía mucho que no oía de ti, pasaron ya más de 20 años de cuando trabajabas en el Museo y diseñaste mis catálogos como artista uruguayo". (...) "Efectivamente traté de no incluir artistas que trabajaban bajo la influencia de (Joseph) Kosuth y de (Sol) Lewitt y especialmente aquellos que se insertaban en el conceptualismo en fechas demasiado tardías con respecto a lo que había sucedido en sus países. Como muy bien destacás, tu obra es del 79, cuando Padín ya trabajaba 10 años antes". En medio de esta impugnación Ad-Hominem y de previsibles argumentos a favor de lo "vanguardístico" (9), Camnitzer explica su posición contraria al maoísmo y el porqué de la elección del título de su libro: "La frase "didáctica de la liberación" es sesentista a propósito, y tan maoísta como lo puede ser "buenos días". Ambas posiblemente fueron utilizadas por Mao, pero eso no las hacen su propiedad ideológica."

SRS. POLICIAS

ESTA VEZ FUE UN SIMULACRO

LA PROXIMA VA EN SERIO



Tupamaros. Afiche mimeográfico, 1969. Colección de Luis Camnitzer.

II: El "arte pulóver" versus el universo propio

En una entrevista para "Crítica de la Argentina" (<http://critica-digital.com/imprensa/index.php>) la periodista Judith Savloff le pregunta a Camnitzer por qué eligió el conceptualismo. Éste responde:

"Por economía, eficiencia y riesgo. Fui expresionista. Hacía grabados, para peor, en madera y enormes. Me salía bien pero era como tejer un pulóver. La artesanía se había apoderado de mí y generaba mi imagen. Quebré con eso en el '65. Tuve una crisis y me di cuenta de que describía una obra que no importa nombrar".

Camnitzer narró la historia del "Empire State en U": vio una exposición minimalista y le llamaron la atención lo módico de los materiales y el tiempo invertidos en las piezas. Pensó que si se metiera en eso para doblar literalmente una réplica del emblemático edificio, sería carísimo e incómodo, además de "estúpido". Sin embargo, pensó que "con la frase 'el Empire State doblado en U' ya alcanzaba para que cualquiera que lo leyera lo imaginara, que así no jodía a nadie, que no costaba gaita, que era simple, perfecta". Considera que su mejor pieza fue otra: un punto sobre un papel. "Porque ordenaba mi universo y sugería que todos podían dibujar el propio para que nadie se arrogara el derecho de poner las coordenadas de su universo. Ésa es la meta."

1) Cabría señalar el carisma del líder del MPP, José Mujica, otrora guerrillero urbano, sobre quien gira (en estos últimos años) gran parte del interés y la atención de todo el espectro político y social.

2) **Didáctica de la liberación, Arte conceptualista latinoamericano** de Luis Camnitzer. Casa Editorial HUM. Montevideo, 2008, 430 págs.

3) Nancy Bryan describe en la contratapa de *Didáctica de la Liberación*: "Los artistas latinoamericanos convirtieron al conceptualismo en un instrumento con el cual cuestionar radicalmente la naturaleza del arte en sí mismo, como también el rol del arte respondiendo a las necesidades de la sociedad y a las crisis en relación con la política, la poesía y la pedagogía. Dada esta lista (...) el conceptualismo latinoamericano tiene que ser visto y entendido en su propio entorno y no como un derivado de los modelos euro-estadounidenses."

4) A propósito del dadaísmo, podríamos reflexionar acerca de la frustración de las vanguardias y el fracaso de la toma del poder por la vía de las armas. La crisis de las vanguardias sobrevino cuando el arte que preconizaban degeneró en objeto de consumo, en lugar de servir a la supuesta emancipación de la sociedad. "Dicho de otra forma, se ha producido una suerte de despolarización de los valores, y el polo negativo, el polo subversivo, ha sido asimilado por el imaginario capitalista", afirmaba Castoriadis. En lo que concierne a la lucha tupamara de fines de los 60, sus impulsores reconocen que no fue la ruta más estratégica para la conquista de sus objetivos.

5) Si bien algunas obras, incluso cayendo en el panfleto, pueden encajar —de manera involuntaria— cierto grado de revelación y una posterior expansión del conocimiento, es ocioso (aunque necesario) señalar que no me refiero a las declaraciones políticas descriptivas a través del tema ni a las posiciones declarativas en general.

6) Ver "Arte, compromiso y poder", de O. L. en *La Pupila* No. 2, junio 2008, pág. 20.

7) El crítico Pablo Thiago Rocca (en su nota "Tupamán arde", semanario *Brecha*, 5-XII-08, págs. 21-23) agrega una lista de hechos que, bajo el criterio de Camnitzer, bien pudieron haber sido "acciones políticas". Lo mismo razona la diseñadora Cristina Cristar en el blog agendarteboletindigital.blogspot.com/2008/11/

8) Las valoraciones de Espínola hacia las manifestaciones expresivas, podrían resumirse en los siguientes nueve puntos: I) continuidad del tiempo y del espacio (negación de lo que "muere" o culmina irrevocablemente), II) continuidad de la realidad (alegato a favor de una sola realidad conformada por la realidad física y la experiencia mental), III) continuidad temporal de la obra física (negación del "arte efímero"), IV) continuidad de la investigación (negación de los límites determinados por la historicidad hacia todo testimonio producido por el hombre de cualquier época y cultura), V) **continuidad de los oficios (valoración horizontal de todas las actividades humanas)**, VI) **continuidad espacial (negación de las características cerradas y absolutas de una dimensión espacial frente a otra)**, VII) continuidad técnica (negación de la terminología conforme a los materiales empleados —que establecen categorías excluyentes— y vigencia, por lo tanto, de cualquier tipo de caligrafía), VIII) continuidad sin interrupciones (estimación de la obra más allá del gesto y del "estilo"), IX) continuidad y profundización de la percepción óptica.

9) Entendido lo "vanguardístico" como lo "nuevo" en el marco de la relación que se establece entre la oportunidad y el tiempo: "fechas demasado tardías con respecto a lo que había sucedido en sus países" (...) "tu obra es del 79, cuando Padín ya trabajaba 10 años antes".

Armando **González** (1912-1981): **escultor** uruguayo

Álvaro Méndez

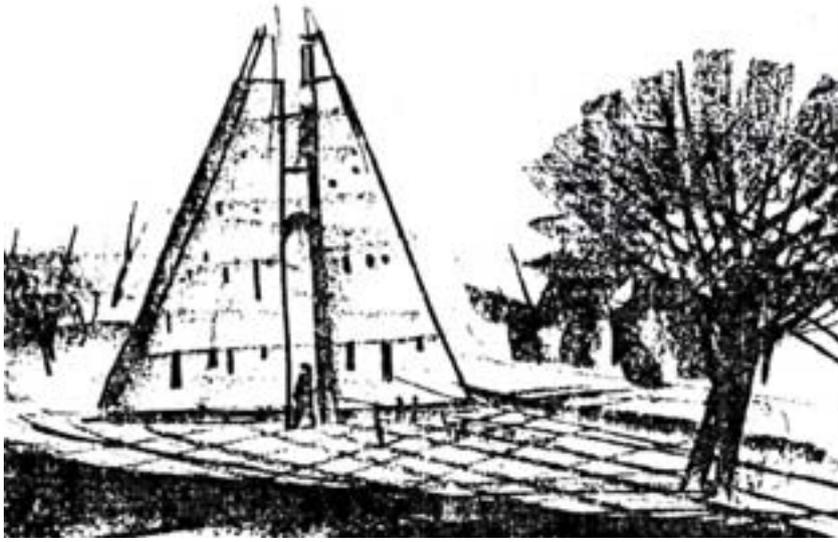
El nombre completo es Armando González Ferrando. Sus amigos y conocidos lo llamaban "Gonzalito". Nació en Montevideo el 6 de marzo de 1912 y desde temprana edad ya mostraba una gran vocación por el dibujo. La pobreza de su niñez le dio los ricos fulgores de su arte, *"porque el nombre de Gonzalito es sinónimo de lujosa voluntad, de rebeldía solidaria, de victoria limpia y sacrificio digno"*, anotaba en 1959 el cronista Luis Alberto Varela. "Gonzalito" habrá de ganarse la vida desde muy joven trabajando, pero al mismo tiempo no descuidará su vocación por el arte. De 1922 a 1926 siguió cursos nocturnos de escultura y dibujo con el maestro Luis Falcini en la Escuela Industrial de Montevideo. El hecho de trabajar tempranamente marcará una característica central de su vida: la íntima creación entre la creación artística y el trabajo permanentes. No hay estudios liceales, ni becas, ni cursos superiores, pero ya se vislumbra al artista y su gran capacidad, que en 1926 logra obtener -con tan solo 14 años- el segundo premio en el Concurso de medallas para la Exposición de Industrias Nacionales, siendo solo antecedido por Severino Pose. En 1929 ya había conquistado treinta premios y quizá el más importante galardón fue el de "Gran Premio (medalla de oro) de Escultura del Salón Nacional de Bellas Artes", por su yeso "Niña". Prosigue sus estudios de dibujo, grabado y escultura, en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo entre los años 1926 y 1929. En este último año se traslada a Buenos Aires junto a Falcini para trabajar en su taller. A su regreso a Montevideo, en 1930, completa su bagaje de conocimiento con los maestros Guillermo Laborde, Severino Pose, Antonio Pena (del que fue ayudante entre el año 1930 y 1934), Joaquín Torres García y Bernabé Michelena. En la década del '30, González diversifica su actividad artística y comienzan sus logros como afichista y dibujante. Entre 1940 y 1943 lleva a cabo su primer monumento ecuestre dedicado a Basilio Saravia, actualmente emplazado en Santa Clara de Olimar. Realiza y diseña, junto al pintor Felipe Seade y al escultor Juan Martín, tablados para el carnaval. Trabaja como decorador de muñecos del Teatro



© Pedro Seoane

de Títeres "El Duende", con el cual realizó una gira cultural por Chile, Perú y Bolivia en los años 1947 y 1948. Se afilia al Partido Comunista del Uruguay, y permanecerá fiel a su causa hasta su muerte. Activo militante y sindicalista, fue realizador de la propaganda del Movimiento Republicano Español y del estrado del acto del Frente Amplio del 26 de Marzo de 1971. En su taller nació el Comité de Artistas Plásticos del Frente Amplio donde, durante la dictadura, se realizaban reuniones clandestinas. Antes de que azotaran por Uruguay los vientos de la dictadura militar, su obra fue agredida, y varias veces intentaron destruir su monumento a Artigas que se encontraba al aire libre en su taller de Malvín aunque, a menudo, González lograba alejar a los atacantes: *"Muchas veces hacía guardia nocturna, y con una chapa de zinc, trataba de reguardar lo mejor posible la escultura del héroe"*. Ya en tiempos de dictadura, fue perseguido, encarcelado y torturado y su "Artigas" fue confiscado sin su autorización y trasladado a la capital del departamento norteño. Se lo instaló en una plaza frente a la Jefatura de Policía, lugar que no tenía que ver con el proyecto original (ver recuadro y crónica de César R. Musmanno). El día que se llevaron el monumento, González persiguió a la chata que lo transportaba, gritando y mostrando su desesperación. El escritor

Alfredo Gravina recuerda: *"Estoy seguro de que la siguió como un hijo que se va al destierro"*. Expulsado por la dictadura, el país que lo recibió fue Bulgaria, lugar donde siguió trabajando como artista. Dice el periodista Sergio Israel: *"Hablar del exilio en Bulgaria es hablar de Gonzalito... gracias a su extraordinaria vitalidad y simpatía se convirtió en el más emblemático de los uruguayos exiliados."* Siguió trabajando hasta sus últimos años de vida con la misma pasión que fuera sello distintivo de su arte. Su último trabajo -inconcluso- fue en la ciudad búlgara que lo recibió en el exilio: Plovdiv. *"Lo vimos tomar con entusiasmo y seriedad el proyecto de fuente pública que el encargara la ciudad. En él quería expresar la vida; cuatro mujeres en ronda con un niño. Junto al arquitecto Ivo Covachef habían presentado los proyectos a escalas, los que habían sido aprobados y ya se habían iniciado los trabajos para levantar las figuras cuando un preinfarto lo obligó a detener el ritmo de trabajo. Después de una breve recuperación, sobrevino una hepatitis que no pudo superar"*, relata el diseñador gráfico chileno Guillermo Deisler. Ya que no pudo regresar en tiempos donde el pueblo uruguayo recuperó la democracia, sería de justo reconocimiento que hoy se repatrien los restos de "Gonzalito" para que vuelva a estar cerca de su tierra, de su gente y de su pueblo.



Croquis original del basamento, proyectado por el arquitecto César Rodríguez Musmanno, para la escultura de Armando González.

Testimonios (*)

Jorge Visca (artista visual, artesano)

"Luego del golpe continuamos funcionando igual que antes pero a menor nivel, con algunas medidas precautorias, reuniones fraccionadas, pero el funcionamiento continuó de forma regular hasta el "gran golpe" del '76 contra la cultura. "Gonzalito" estaba muy ocupado terminando el "Artigas" y su tiempo se complicaba con sus idas y venidas a la ciudad de Artigas, junto al arquitecto César Rodríguez Musmanno. A comienzos del '76 cae mucha gente, incluso yo mismo, y andaban buscando a "Gonzalito" y a Huidobro Almada –quien, por otra parte, se salvó ocasionalmente gracias al aviso de un vecino-. Antes de su entrada en la Embajada de México, "Gonzalito" tuvo la deferencia de visitarme."

Carmen Garayalde (docente, artista visual)

"Desde el momento en que me inicié artísticamente ya me encontré con "Gonzalito" y puedo decir que desde ese momento hasta el golpe de Estado del '73 estuve junto a él. Por

aqueellos tiempos –te hablo del '30 aproximadamente- el fermento de toda la actividad cultural surgió de la Revolución Rusa triunfante. Este hecho histórico, sumado a otros, se condensó en lo que fue la República de España. Cuando le conocí, "Gonzalito" ya tenía una trayectoria y nos encontramos en medio de esa efervescencia que había capitalizado sobre todo el Ateneo, en donde confluían intelectuales y trabajadores de la cultura, pero que confluían con el criterio de resolver los problemas sociales y políticos del país." (...) "Gonzalito" tocaba temas de la vida cotidiana... por los tiempos en que hizo el monumento a la maestra íbamos a su taller muy a menudo e incluso mi hija Ema Julia le sirvió de modelo para la figura central."

César Rodríguez Musmanno (arquitecto, artista visual)

"... Y así surgió la idea de que el monumento a Artigas debía estar acompañado por todo aquello que lo acompañó (al prócer) en su gesta. Y nace la idea de formar un museo, pero un museo vivo, didáctico, que tuviera que ver con toda la trayectoria de Artigas."

Luego de la inestimable colaboración de la Dra. Luzmila Ilieva para ubicar en el Cementerio Central de Plovdiv (Bulgaria) los restos mortales de Armando González, en setiembre de 2007 el Consejo directivo de la Fundación Rodney Arismendi solicitó al entonces Ministro de Relaciones Exteriores de Uruguay, Reinaldo Gargano, la puesta en marcha de los oficios para promover los trámites legales que permitan su repatriación. Si bien la misma cuenta con las declaraciones de interés ministerial del Ministerio de Educación y Cultura y del Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay, todavía no se han podido franquear los trámites burocráticos que permitan el mencionado traslado.

(...) "Así, el museo serviría como pantalla y marco adecuado al monumento ubicado en medio de un "round point" que ordenaba el tránsito y valorizaba la nueva zona. Se levantaba arraigado en la tierra en forma de pirámide con cuatro niveles; se unía por una especie de puente y en el hueco que quedaba aparecía el "Artigas". En la construcción se iban a utilizar elementos naturales como piedra y madera. De la misma manera en que se forjó nuestra nacionalidad, de una manera dura, tosca, así se iba a expresar. El proyecto se completaba con una gran explanada cubierta con un piso de basalto, elemento característico de la zona norte de nuestro país, y arbolado con especies autóctonas: ceibos, anacahuítas, talas, etc. Iban a constituir el "entourage"; la puesta en valor de nuestra flora local y que nos iba a dar ese carácter tan necesario para poder identificar ese lugar." 

* Estos testimonios están extraídos de la nota especial titulada "Armando González: el hombre y el escultor" publicada en el suplemento "Cultura y Espectáculos" del diario La Hora, págs. 3 a 6, 20 –IX-86.



En 1953, en un certamen en el que intervinieron diecisiete escultores, el boceto de Artigas presentado por el escultor Armando González fue elegido por unanimidad del jurado. En 1964 fue llevado al bronce, luego de estar terminado en yeso. El artista intentó expresar en este monumento "al hombre activo, enérgico, montado sobre un animal que complementa esos ritmos de acción que se busca, por un lado, y por otro, la idea del pensamiento, la concentración y la serenidad que caracterizan al fundador de nuestra nacionalidad". Después de 21 años de comenzado el monumento al Prócer y a casi 12 de finalizado, llegó en setiembre de 1974 a la ciudad de Artigas, traído por las fuerzas armadas. Fue transportado en dos vehículos: en uno el jinete y en otro el caballo, ambos sobre chatas arrastradas por un camión cada una. La tarea insumió 48 horas, dada la lentitud de la marcha para preservar la obra de siete mil kilogramos de peso. El 12 de octubre de 1975 fue inaugurada en la plaza General José Artigas. Su basamento está revestido con 6.420 plaquetas con ágatas pulidas por artesanos artiguenses. (Fuente: **Artigas, de los aborígenes cazadores al tiempo presente**, por Aníbal Barrios Pintos. Editado por el Ministerio de Educación y Cultura, 1989).

Emplazamiento actual de la estatua ecuestre del prócer en la capital del departamento de Artigas.

La falsificación de obra artística en Uruguay (2ª. Parte): Entrevista a Horacio Castells

El hurto y la falsificación de obra artística cuenta con tristes antecedentes en Uruguay. A los saqueos a colecciones públicas y privadas o el caso Raúl Campa Soler, que contaminó en 1979 a las autoridades del Museo Nacional de Artes Visuales; se le suma la venta de obra falsa que circula por varias casas de remates. Para continuar con la segunda parte del tema abordado en el no. 4 de **La Pupila**, fuimos recibidos gentilmente por Horacio Castells, director de la casa uruguaya de remates del mismo nombre.

| Arthur **Perschack**, Oscar **Larroca**

Se sabe que hay artistas que se acercan al arte para "poder vivir de él". Algunos lo hacen con honestidad y otros se adaptan a un tipo de obra "vendible". Existen artistas valiosos que no sólo ven el negocio detrás de su obra.

Todas las actividades deben ser así. Si yo fuera rematador sólo porque fuera negocio, difícilmente tenga la posibilidad de hacerlo mejor. Yo tengo cinco hermanos y la actividad del remate desde el punto de vista económico es mucho mejor que la de ellos, que son profesionales. Sin embargo, la felicidad está en hacer lo que a uno le gusta, y mis hermanos, que son veterinarios o agrónomos, son tan felices como yo con una posibilidad económica inferior, de pronto. Yo creo que, justamente, en todas las actividades, pero fundamentalmente en lo que es creación artística, si uno crea de acuerdo a lo que es su economía, difícilmente esté haciéndolo bien.

Eso ha pasado con muchos artistas que en determinados períodos tuvieron un vuelco a lo comercial. Ese período es, a menudo, el más flojo.

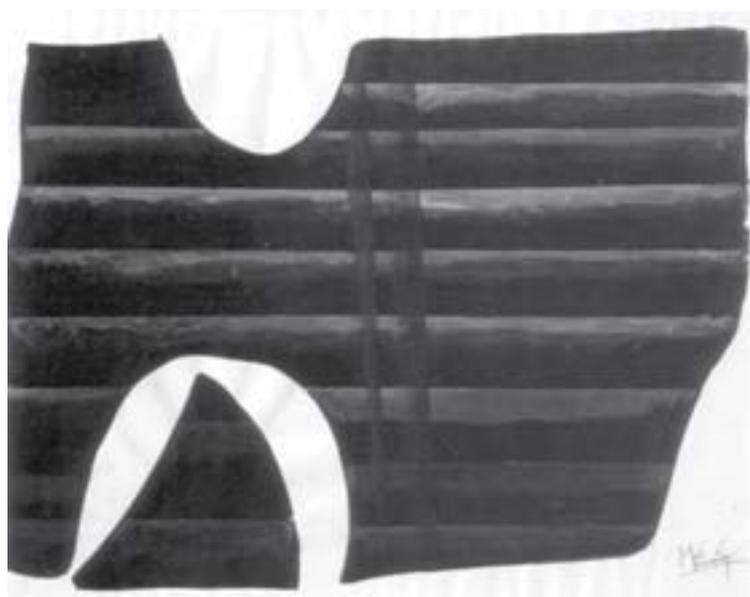
Muchas veces se da. Otras veces no, cuando se hace realmente por vocación, porque todas las obras clásicas eran por encargo y eso no quitaba que sus autores fueran grandes genios. Los cuadros religiosos de Gurvich, que hizo seis o siete, fueron por encargo y él luchó mucho contra eso. Al principio dudó en hacerlos, y gracias a que Horacio Torres estaba en Nueva York y lo

fue a consultar, le dio ese ejemplo que yo te decía recién. Los hizo, pero no saliendo de su vocación artística. A Velázquez nadie le dijo que pintara de tal o cual forma. Eso es distinto a: "pintá este cuadradito rojo porque yo te pago para que me combine con la cortina". La economía está siempre ligada al arte, pero hay circunstancias y circunstancias. Yo creo que el remate es una prueba de fuego para los artistas. Un artista vale, pero realmente está seguro en su valor material cuando se afirma en el remate. Yo puedo sacar a remate a un pintor relevante,

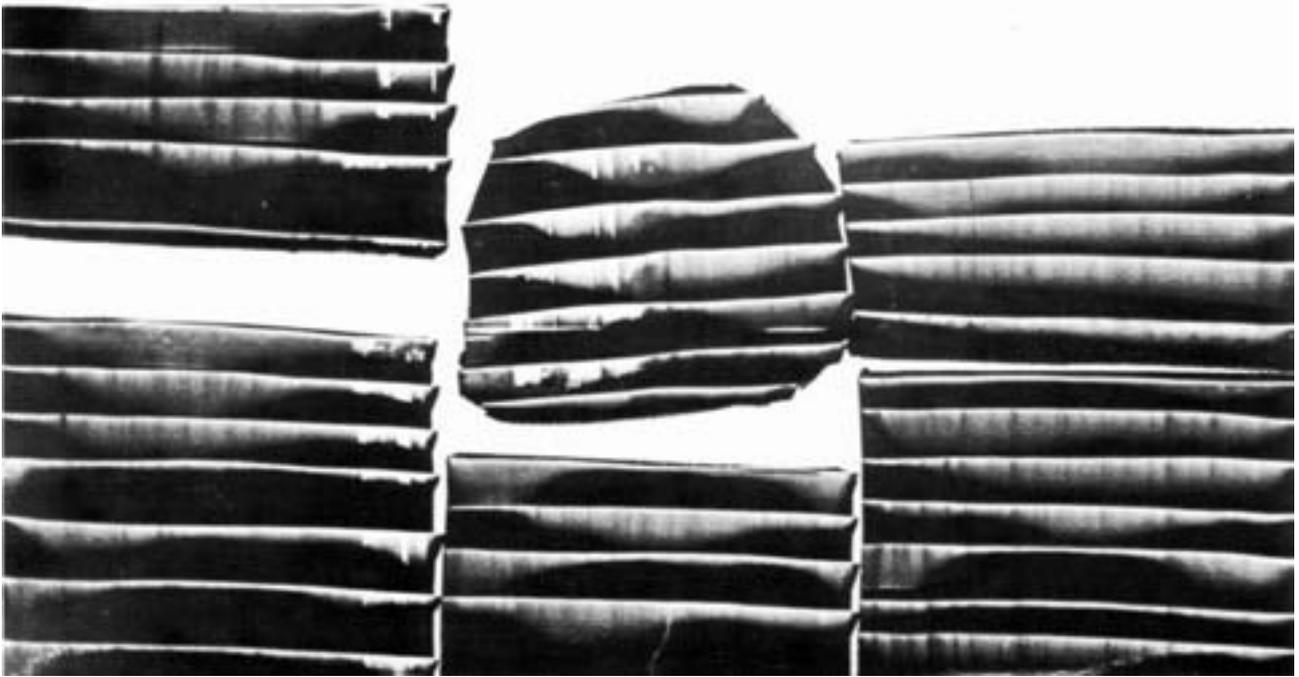
pero si "no vale nada", es difícil que se afirme. ¿Cuándo se afirmó Torres García en sus valores? Cuando sus precios se afirmaron en el remate. Y así le ha pasado a todos los artistas. Eso no significa que todos los pintores que salen en el remate sean los que valen. No, porque de pronto hay excelentes artistas que aparecen poco.

También puede haber una obra valiosa que esté por debajo de lo que se oferte por ella.

Yo también he opinado igual, pero a la lar-



Obra falsificada de Manuel Espínola Gómez basada en su serie **Interrupciones**. Reproducción tomada del catálogo de Castells del 30 de julio de 2008.



Manuel Espinola Gómez. **Interrupciones**. Témpera, 122 x 65 cm. 1963

ga esa obra llega a su verdadera dimensión. Es cierto que puede tener un momento. Alceu Ribeiro es uno de los más grandes artistas del Taller Torres García y sin embargo sus precios no están a la altura de lo que tendrían que estar. A la larga, confío en que van a estar.

El mercado uruguayo es muy reducido.

Por suerte la pintura nuestra se ha globalizado. No nos basamos en el mercado local. Todos los grandes precios, los grandes compradores, son extranjeros. Eso es una realidad. Hoy hago un catálogo y a los dos o tres días está en cualquier parte del mundo. Antes, eso era imposible. El Uruguay debe ser el único país en el mundo que tiene una gran desproporción entre el valor de sus pintores y el poder adquisitivo de los uruguayos. ¿Quién puede comprar un Torres García de un millón y medio de dólares? No hay muchos uruguayos que lo puedan hacer.

En el penúltimo remate (noviembre 2008), una pintura de Daymán Antúnez -que no era de las obras con mayor salida-, se terminó pagando más de 100 mil dólares y se revendió luego en 200 mil.

Sí, es cierto, pero miren que en los remates en New York, el 90 % de los compradores son revendedores.

Los remates neoyorquinos trabajan en dos jornadas consecutivas: el primer día es cuando realmente se ven obras que cotizan alto, y el segundo día es un remate normal, en una sala pequeña.

Es un remate manejado por galeristas. En New York y París es así. Una vez, Christie's

hizo un remate de arte latinoamericano en París y no fue de mayor envergadura que cualquier remate nuestro. Lo que cambian son, naturalmente, las cifras.

¿Y el mercado en Londres?

Prácticamente no es relevante para nosotros. Nuestra pintura tiene cotización en New York.

De los artistas actuales, quizá Pablo Atchugarry tenga mayor visibilidad en Europa.

Sí, Atchugarry en cualquier mercado, porque los grandes compradores de su obra son europeos. La primera gran venta de una gran obra suya fue en París, justamente, en ese remate de obra latinoamericana. Después de ahí, se afirmó en todos los demás remates.

Desde ese punto de vista, el remate reviste de prestigio a la obra subastada, pero por allí también se cuelan algunos problemas como la venta de obra falsa. ¿Cómo procede una casa de remates ante la duda sobre la falta de autenticidad de una obra pictórica?

Nosotros somos muy cuidadosos con eso y muy estrictos, muy duros. Hace muchos años cuando me trajeron una luna de Cuneo para rematar, yo estaba haciendo el catálogo por fotografía y cuando vi la imagen dije: "es falsa". En aquel momento me acuerdo que el hijo de Cuneo me dijo: "le pongo un sello". "No, no" le respondo. El remitente, por su lado, la quiso retirar, y yo no se lo permití. "O esta luna la destruimos con el consentimiento suyo como dueño, de

Rolando Cuneo como hijo de José Cuneo (y por supuesto que mía) o yo hago la denuncia de falsificación". ¿Por qué hice eso? Porque yo no podía permitir que un catálogo mío tuviera una "luna" falsa. Mañana, ese catálogo le da un viso de autenticidad muy importante y "Castells & Castells" no puede prestarse a eso. Por supuesto que nos podemos equivocar; no he visto no equivocarse a nadie: los vi equivocarse a todos. Hay quien se equivoca más y quien tiene más responsabilidad en sus equivocaciones. Hay quien le pesa más y quien le pesa menos.

Los certificadores también caen en la trampa.

Sí, pero hay certificadores que no les importa. O lo defenderán si se equivocaron y hay otros que... yo les puedo asegurar que si me equivoco me duele enormemente. Cuando ustedes me preguntaban hoy por la obra falsa de Espinola Gómez, que están reproducidas en un catálogo nuestro, están aquí y de acá no salen. En un momento se planteó si el dueño tenía derecho a retirarlas, y respondí lo mismo que en el ejemplo anterior: "Yo no tengo ningún problema en destruirla con un certificado notarial, pero si la quiere retirar yo hago la denuncia de falsificación". Esa denuncia tiene un delito penal. Lo que yo no poseo es un arma legal para retener la obra. Sí tengo la posibilidad de hacer la denuncia si se la quieren llevar de acá. Porque yo no quiero, no puedo y no debo darles la posibilidad de que nuestro nombre se vea involucrado en una estafa.

Todas las pruebas (certificados apócrifos, constatación por un experto de que



Un dibujo atribuido a Barradas, semioculto entre otros objetos en un puesto de la feria de Tristán Narvaja.

la obra es falsa) llevan a que se destruya esa obra. También se comunica al MEC y a la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación; se sabe que se trata del mismo remitente, una persona del ambiente. Sumando todo eso; ¿Cómo es posible que todas esas pruebas no lleven a sus autores intelectuales a la Justicia?

Hay distintos remitentes, muchas veces los falsificadores utilizan a remitentes de buena fe. Pero la denuncia debería hacerla cada uno de los representantes de la obra, incluyendo al Ministerio de Educación y Cultura y la Comisión de Patrimonio conjuntamente con la Fundación MEG, en este caso.

¿A la casa de remates no le corresponde hacer la denuncia?

Parecería que no le corresponde, pero como yo cuido mi nombre estoy a la orden para colaborar en las diligencias correspondientes. El MEC debe velar por estos hechos; el patrimonio artístico uruguayo es un patrimonio valiosísimo. No sé si en el Uruguay hay más capital en ganado o en arte. No lo sé. Lo que sí sé es que el capital artístico es sumamente valioso y debe protegerse.

¿En que área habría que perfeccionar los recaudos para minimizar y cercar a los falsificadores?

Primero habría que legislar. Creo que los intermediarios deberían tener la potestad

o la obligación de depositar en manos del Estado la obra apócrifa, como en el caso de los billetes falsos. Si uno va un banco con un billete de dólar falso, el banco lo retiene para que no siga circulando. En el caso de una obra falsa tiene que entregarla inmediatamente, hacer la denuncia y señalar quién la trajo.

Hay empresas que en lugar de defender al artista y el nombre de su casa, buscan el camino más fácil. Hay martilleros que se justifican diciendo: "a mí me lo traen; yo no tengo por qué saber que es o que no". A la postre, el comprador va a terminar yendo a determinados lugares que le garanticen que el cuadro es verdadero.

Ese es un acto de irresponsabilidad por parte de quien remata. Desgraciadamente es así, pero ahí está la responsabilidad también de los compradores: dónde se puede comprar con garantía o no.

La impunidad con la que se operó en el pasado (en lo que tiene que ver con la administración del patrimonio artístico nacional), viene siendo gradualmente desenmascarada. ¿No es hora de que se perfeccionen los mecanismos para evitar todos los hechos delictivos que afectan a las artes visuales?

En lo que corresponde a las subastas, yo

creo que si un rematador vende una cosa falsa, con "vicio oculto" desde el punto de vista legal, el responsable es el rematador. En ese caso, hay que hacer responsable a la casa de remates. Yo me puedo equivocar, pero deberé tomar todas las precauciones. Cuando una obra tiene "vicio oculto", y logra sortear la buena fe del rematador, el responsable es el remitente.

Tú decís que las casas de remates que negocian con el arte se deben especializar realmente, como están especializados ustedes.

Yo hablo de responsabilidad. Un rematador podrá decir: "Yo no sé nada de pintura", pues bien, entonces la gente dirá "No voy a comprarle a este rematador porque no sabe nada de pintura". Si no sabes nada de pintura, mejor no actúes. Dentro de mi sector, el que está en los hierros sabe lo que es el hierro dulce o el hierro fundido. El que está en el sector muebles sabe lo que es cedro y lo que es roble, y los que están en arte saben lo que es un Ventayol o un Cuneo. Tienen que saber. Si uno remata un tirante y dice que el tirante es de pinotea y resultó ser de pino nacional, anunció una cosa equivocada. En el arte es igual. Reitero, debés reconocerlo salvo que ignores si tiene "vicio oculto".

Se constataron obras falsas de Solari, Costigliolo, Figari, y hasta artistas aún con vida, como María Freire.

Sí, porque ha habido un recrudescimiento de la falsificación. Debería evitarse, porque también la obra se perjudica. Uno ve en el mundo a Ventayol conviviendo con Tápies, Barradas con Picasso... y el crecimiento de otros autores debe ser ajeno a la convivencia con obra de dudosa procedencia.

Existe una relación directamente proporcional entre el dinero exigido por la obra falsa (Barradas a 300 pesos en la feria de Tristán Narvaja, Espínola a 3000 dólares en casas de remates, un Torres García en 1.272.000 dólares en Sotheby's) y el escándalo producido.

Sobre el escándalo... es cierto. Ahora, se dijo que ese Torres era falso, pero no lo era. ¡Ojo, eso es otra historia! Quien denunció que era falso terminó procesado por difamación. También se desprestigia a la inversa como forma de ensuciar la cancha de manera uniforme. ■

El arte argentino desde Joaquín Torres García hasta León Ferrari

En marzo de 1998 se llevó a cabo un Seminario en Buenos Aires, organizado por la Universidad Torcuato Di Tella bajo el título **Seis décadas de arte argentino**, en el Auditorio del Museo Nacional de Bellas Artes. Su objetivo era relevar los aportes del arte argentino entre 1940 y 2000. Los expositores eran actores del campo de las artes plásticas; artistas, críticos, investigadores, galeristas y gestores. El tema fue abordado en décadas como una metodología arbitraria para fraccionar el tiempo. Tomaremos esa cronología como eje de nuestra exposición.

Sonia Bandymer |



Primera edición del "Universalismo constructivo" de Joaquín Torres García. Gentileza de Joaquín Ragni. Digitalización: Archivo Museo Gurrich.

LA DÉCADA DEL '40

Se rechazan los esquemas del arte oficial

Eduard Shaw, coordinador del seminario, inició la ronda de aportes testimoniales ubicando el clima general de la década. Se trataba de los años inmediatos al *Guernica* de Picasso, la *Guerra Civil* de Salvador Dalí, el encuentro de Siqueiros con Pollock, la ejecución de Federico García Lorca, la cruzada de Hitler contra el arte moderno. Borges publica **El Aleph**, y Orwell su **1984**.

Martha Nanni (Crítica, curadora) subrayó la necesidad de superar esquemas mecanicistas para analizar el arte argentino. Entre los artistas significativos de la década ubica a Alfredo Guttero, Lino Enea Spilimbergo, Ramón Sánchez Cornet y Antonio Berni. Desaparece el paisaje bucólico, se inicia

una pintura de temática urbana. El mundo es silencioso y anónimo. El pintor posee una mirada abarcadora que todo lo ordena. Alfredo Guttero nuclea la oposición al arte oficial. La superficie pictórica es un espacio de reflexión, donde se busca un entendimiento entre las formas. La preocupación es la ausencia de trabajo. El arte por el arte no existe, se instaura la polémica del realismo y frente a la cultura oficial, aparecen ambientes alternativos. Aparece un público antiburgués. Se propicia la unidad de todas las artes. Jóvenes iconoclastas se reúnen bajo el nombre convocante de Joaquín Torres García. Se ve en él la respuesta al rechazo de la pintura imitativa, anecdótica y desde Montevideo propone el Universalismo Constructivo.

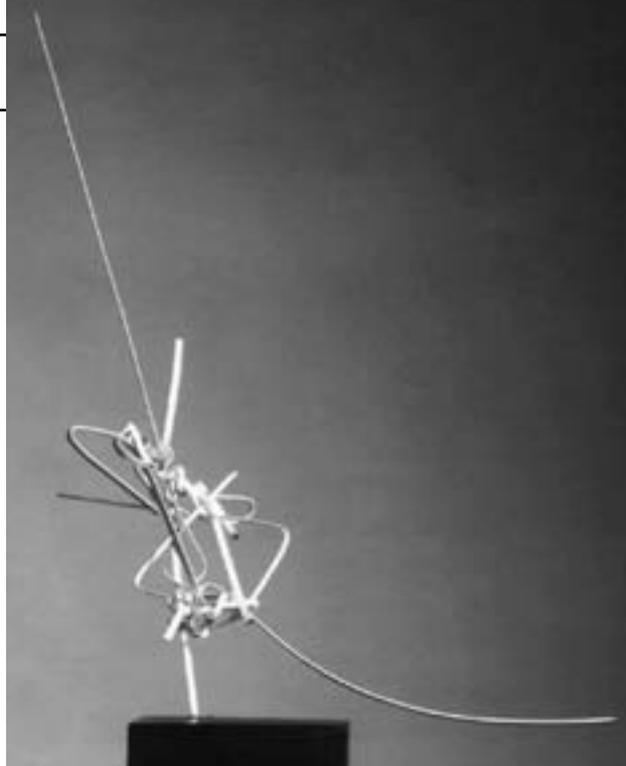
En Buenos Aires, jóvenes provenientes de la Escuela de Bellas Artes, cuyas enseñanzas

rechazan, se nuclean en "Arte Concreto", "Arte Concreto-Invencción", "Arte Madi", "Perceptismo". Refutan los esquemas de lectura clásica: el efecto "ventana" del cuadro debe ser anulado (primero recortan el marco, luego lo anulan). En ese proceso, además de Tomás Maldonado, se destacan los uruguayos Carmelo Arden Quin y Rod Rothfuss.

Muchos años después, en el libro **El Taller Torres García y su legado**, Mari Carmen Ramírez ubicará su influencia en Argentina, no solamente en la década del cuarenta, sino también en la del setenta. Incluye en el legado torresgarciano a los artistas César Paternostro, Alejandro Puente y Miguel Ángel Ríos. Estos artistas hicieron suyo el Universalismo Constructivo como demostración de resistencia a la influencia del transnacionalismo. Adolfo Nigro, Al-



Clorindo Testa. Clonado, 1998. Acrílico sobre tela con papel, 150 x 150 cm.



Enio Iommi. Líneas barrocas, 1947. Planchuela al duco blanco, 90 x 82 x 30 cm.

berto Delmonte, Julián Agosta y Adrián Dorado se apoderarán de sus símbolos y retomarán los medios artesanales.

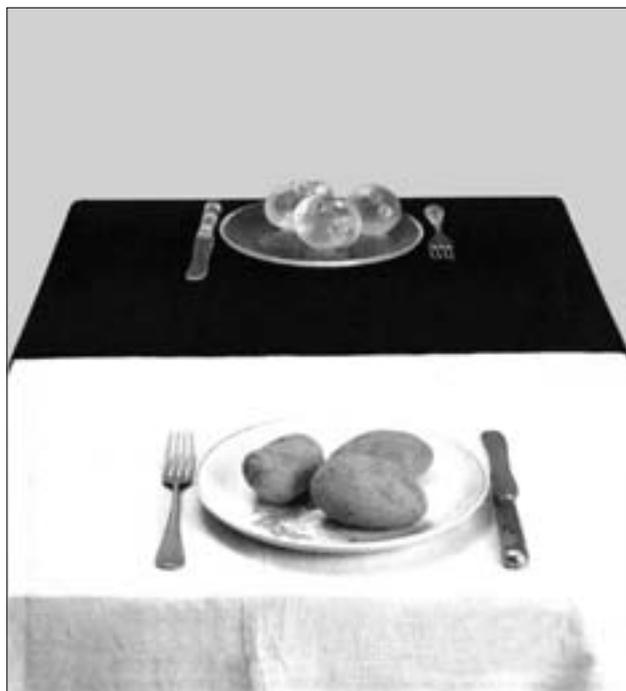
Martín Blasco (artista) destacó la rica tradición que tuvo la Argentina de esta época en materia de relación entre arte y sociedad. Recuerda que Buenos Aires fue la primera ciudad del mundo que colocó una obra de Rodin en la calle: *"Lástima que esta tradición quedó trunca. Tampoco fueron aprovechados los talentos de generaciones de artistas; Pettorutti entre ellos"*.

Enio Iommi (artista) entendía que la década del '40 fue positiva. La clase obrera casi tomó el poder, *"aparecimos entonces nosotros los concretos y los Madi. Nacimos en un país que empezaba a crear industrias, no como hoy que es un país de servicios"*. También crecía la arquitectura, el diseño. En ese contexto también nació el grupo de Aldo Pellegrini, "Artistas Modernos de la Argentina". *"Es bueno aclarar que la influencia del Arte Constructivo en el Río de la Plata fue traída por el pintor Joaquín Torres García desde Europa. Aportó conclusiones, pero no influyó en el grupo de Arte Concreto. Torres García mantiene algo de figuración: peces, barquitos. Tomás Maldonado dijo que Torres había traicionado al Arte Constructivo al poner la figuración en la pintura constructiva. Nosotros queríamos explorar el plano con elementos puros. En cuanto a la escultura, esta década aportó la idea del espacio escultórico, que hay que inventarlo porque no existe. Lo importante es haber participado como miembro fundador de Arte Concreto. Hizo que el arte argentino se conociera en Europa. Los críticos de la época nos atacaban mucho porque estaban acostumbrados a ver un arte afrancesado. Fuimos libres y éticos, no nos importaban los éxitos. Ahora nos estudian y nos ponen a la par de los artistas europeos. Después de cincuenta años de escultor, ninguna institución me ofreció publicar un libro para inscribirnos en la memoria que todo país debería desarrollar"*.

LA DÉCADA DEL '50

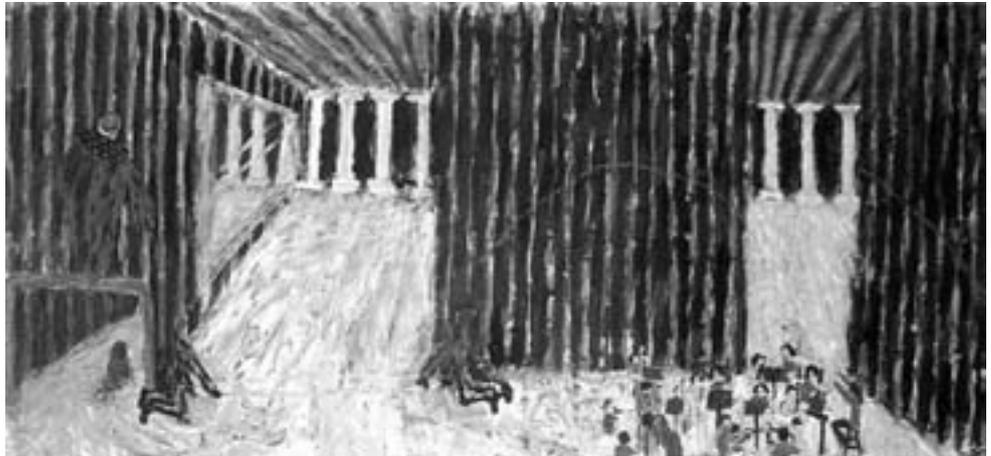
Contra la representación en el arte, años de tímida experimentación

Eduard Shaw, destacó de este período el informalismo y la abstracción. Todas las corrientes se vuelcan contra la figuración y la



Víctor Grippo. Analogía IV (La mesa), 1972. Mesa de madera, liencillo, terciopelo; plato, cuchillo y tenedor reales, papas reales; plato, cuchillo, tenedor y papas cinceladas en acrílico, 76 x 94,5 x 59 cm. Colección Particular

representación. Los movimientos y escuelas duran menos, todo se acelera. En 1957 se crea el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires, el impulso más decidido en pro de la actividad de vanguardia en el medio. En 1958, el Fondo Nacional de las Artes marcó el reinicio de la provechosa práctica de becar artistas jóvenes. Se funda el Instituto Torcuato Di Tella, que adjudica un importante Premio-Beca para pintores de vanguardia. **Guillermo Whitelaw** (crítico), recuerda que cuando se hizo la 1° Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid en 1951, el Gran Premio de Grabado fue para el argentino Alberto Guido. El Gran Premio de las Provincias Españolas, lo ganó también otro argentino: Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Clorindo Testa** (arquitecto, artista) destacó



Guillermo Kuitca. La consagración de la primavera, 1983. Óleo. S/d. Colección Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

la importancia de las becas al exterior, en su caso a Italia. Empezó sus pinturas en esta década, eran semiabstractas. Pintaba grúas, el Gasómetro de Roma, máquinas de coser, bicicletas, que luego pasaron a una abstracción en blanco y negro, hacia 1957. *"Ahora todo es más libre, esta permitido pasar de una tendencia a otra, tu imaginación es libre. En la década del '50 nos sentíamos condicionados, nadie se atrevía a pasar de un movimiento a otro. Uno se auto condicionaba sin darse cuenta"*. **Franz Van Riel** (galerista) se siente más cerca de los románticos que de toda la vanguardia mencionada. *"No existía aún la Asociación de Críticos, la influencia decisiva la ejercía la Academia Nacional de Bellas Artes. Eran todos románticos, excepto algún despistado"*. Allí funcionaba el Instituto Francés de Estudios Superiores, "Amigos de Ver y Estimar" y el Instituto de Arte Moderno. Siempre fue un centro cultural, aunque de distintas tendencias. En esa época se destacó la labor de la Galería de Amigos del Arte que tenía apoyo oficial. Vinieron conferencistas de Europa como Jacques Maritain, José Ortega y Gasset, Jules Romains y también Victoria Ocampo y Guillermo de Torre. La instalación de Romero Brest con sus cursos y conferencias conformó una reactivación importante.

LA DÉCADA DEL '60

"El gran mérito del Instituto (Di Tella) es que fue el receptor de todas las contradicciones de una generación"

Eduard Shaw destacó de esta década un despegue singular del arte argentino que se produce en el país y fuera de él. Se destacan tres tendencias totalmente diferentes con gran autenticidad y creatividad: La Nueva Figuración, con sede en París pero liderada por argentinos; el Arte Cinético y el Pop Argentino, cuya cuna fue el Instituto Di Tella. El arte se redefine en todas partes. Argentina fue elogiada por el destacado crítico Pierre Restany, quien queda fascinado por Buenos Aires, vaticinando que está llamada a ser un centro internacional de creación de arte contemporáneo como Nueva York.

Luis Felipe Noé (artista) entendía que hay muchos errores respecto a lo que aconteció en esta época. *"Muchos errores publicados han quedado como verdades instituidas. Para eso sería bueno recrear el clima del los 60. Para mí comienzan en 1959 con la Revolución Cubana. En Argentina asume Frondizi. Había un clima de esperanza para los que creían en cambios drásticos y para los que creían en un desarrollo en*

democracia. Para hablar con propiedad hay que saber tanto lo que se estaba haciendo afuera, como lo que se estaba haciendo en el país. El informalismo sirvió para romper prejuicios estéticos, unido al "buen gusto". Alberto Greco es esencial para entender esto. No fue comprendido por los principales críticos de la época: Aldo Pellegrini y Romero Brest. Era un gran provocador, le dio al informalismo características que no tuvieron otros países de Latinoamérica. Distingo dos generaciones en esta década: la generación del 65 que cuando muere Greco estaba toda fuera del país cursando becas o porque habían ahorrado para irse. La generación del Instituto Di Tella: no todos los artistas fuimos inventados por Romero Brest. Creo que es al revés, que nosotros dimos la posibilidad para que Romero Brest hiciera lo que hizo. En los años sesenta había ganas de hacer cosas y de cuestionar. La generación anti-formalista creó un clima de introducción al desmadre. El Di Tella fue un gran centro para el desparpajo, alguien tenía que "controlar" ese desparpajo, ese fue Romero Brest". Romero Brest muchas veces trivializó el estado de rebelión latente. No así Onganía que la vio y la reprimió. El gran mérito del Instituto es que fue el receptor de todas las contradicciones de una generación.



León Ferrari. Objetos. Medidas variables. 2003

Marcelo Pacheco (historiador de arte). La visión sobre esta década de alguien nacido en 1959, es la de los años '90. La verdadera problemática y la densidad real, que más tiene que ver con un país de desencuentros y fracasos permanentes, no aparecen en la historia del arte argentino de los sesenta. Los lugares de Alberto Greco y Ruben Santantonín han sido ocupados por otros grupos. Tampoco se habla del arte destructivo, la importancia del arte objetual o el conceptualismo y el minimal con artistas como León Ferrari, Rober-

to Jacoby, Oscar Bony, Pablo Suárez, Ricardo Carreira o Margarita Paksá. Tampoco se habla de la nueva figuración. Es interesante notar como se ha tratado de quitar el elemento violencia de esta década y muchos acontecimientos se han corrido hacia los '70. Artistas como Víctor Grippo, identificado con los '70, ya estaban activos en los '60. No es casualidad que la mayor parte de las investigaciones actuales giren en torno al tema de "arte y política" y el origen del conceptualismo en la Argentina. Dice Pacheco: "En los '90 hay una obsesión por los artistas de los '60. Los artistas jóvenes del los '90 han tomado como referentes a León Ferrari, Pablo Suárez y Oscar Boni. Las nuevas investigaciones tratan de hacer menos simple esa década. Desdichadamente estas nuevas investigaciones, que solo se dan en el ámbito universitario, van a tardar un poco en repercutir en el ambiente cultural".

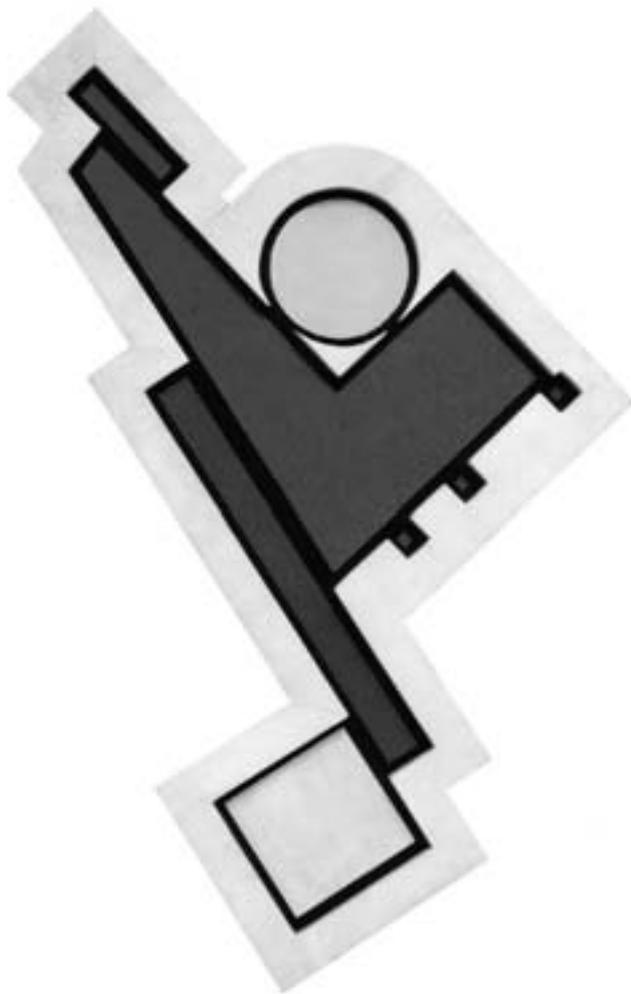
Pablo Suárez (artista, fallecido en 2006) confiesa que aún no está domesticado. No sabe si está en condiciones de decir cuando termina un período y comienza otro. Nunca lo miró a Greco como un informalista, siempre lo vio como un artista transformando. "La gente, en los '60, no entendía lo que hacíamos. Por eso una de las propuestas básicas era crear una nueva relación con el público. Allí comienzan las instalaciones y otras formas nuevas de lectura. Creo que Romero Brest se equivocaba y no entendía lo que estaba pasando al reaccionar contra toda toma de posición política. Se supone que en ciertos momentos un artista no puede dejar de comprometerse. Yo no me ocupo de la belleza, me ocupo de la verdad, que es muy distinto. Trato de generar un hecho comunicativo y conectarme con la realidad". ¿Dónde se forma entonces un artista? "Se forma como siempre: solo".

LA DÉCADA DEL '70

El concepto y lo interdisciplinario en las artes

Jorge Romero Brest, piloto del Instituto Di Tella, anunció que la pintura había muerto y abandonó los sitios de poder cultural. Proliferan las imágenes; no importa su originalidad.

Horacio Safons (crítico de arte, docente universitario) considera que los '70 se inspiran en los '60, pero sin compartimentos estancos: tienen una visión interdisciplinaria. Existe una gran riqueza de prácticas artísticas y se reinserta la pintura. Mientras los conceptuales destierran lo estético, otros reciclan lo aparentemente desterrado. Grippo y Benedict son paradigmáticos desde el concepto interdisciplinario de las artes. Se mira la belleza en la ciencia y las leyes naturales del arte. La creatividad se inserta en la desmaterialización. Pablo Suárez y Pablo Renzi retoman la pintura.



Rhod Rothfuss. Sin título, 1946. Esmalte sobre madera, 81 x 50 cm. Colección Eduardo Constantini, Buenos Aires.



Oblea de difusión de **Tucumán Arde**, diseñada por J. P. Renzi, 1968. "After hours", Intervención de texto de Jacoby, inédito, 1999.

Luis Fernando Benedit (artista) cree en la manualidad, piensa que los artistas conceptuales argentinos no la abandonaron. Su frase preferida para resumir el período es "mitad cerebro, mitad corazón". **Víctor Grippo** (artista) recuerda la agrupación de artistas "Grupo de los trece" convocado por Jorge Glusberg que luego se llamará "Grupo CAYC". "Lo importante de este grupo era la forma como nos mostrábamos, tomando como antecedentes a Carreira, Jacoby, Bono entre otros tantos". Para **Alfredo Portillos** (artista) es importante señalar que el arte de los '70 proviene de los quiebres de los creadores de los '60: Cobra, Fluxus, Arte Pop, música serial, poesía concreta, los movimientos pacifistas, el hippismo, Vietnam, por nombrar algunos. Un grupo de artistas que venían del Di Tella y otros desde la ciudad de Rosario, arman uno de los acontecimientos más relevantes de la época: "Tucumán Arde", muestra realizada en la CGT de los argentinos. "En esa época entendíamos el arte como un pensamiento ideológico. En esa época el arte conceptual se daba en Argentina y en el exterior".

LA DÉCADA DEL '80

Nomadismo pictórico, democratización del arte

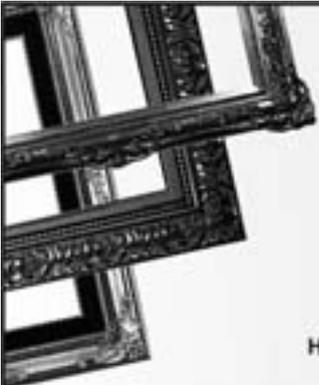
Para Eduard Shaw el arte pasó a ser otro bien de consumo. Entró en el mundo del mercado con una avalancha de publicidad y notoriedad nunca antes vistas. Claro que la calidad de la oferta de arte contemporáneo era más débil, menos conceptual. El espíritu del "todo vale" confundía mucho. La transvanguardia italiana debutó en la Bienal de Venecia; se volvió a la pintura. El Museo Whitney de Nueva York creó un departamento de videoarte. **Lau-**

ra Bucellatto (curadora) destaca de este período la tensión entre regionalismos y centralismos. "Los artistas de los '80 no quieren estar etiquetados. Ya no se cree en el darwinismo de las ideas, pues tampoco en arte existe un progreso lineal. Los artistas se anclan en sí mismos. Guillermo Kuitca es un referente de esta década. Es una pintura que imprime lo personal. No hubo una tendencia sino muchas, fue una gran democratización del arte. El cansancio frente a la aridez formal del arte conceptual, trajo una recuperación de la manualidad. En realidad el único sentido del arte, eran las ganas de hacer cosas". **Guillermo Kuitca** (artista) dice sentirse más de los años '90. "Tengo dos sensaciones de esta década: la consagración y su colapso. Yo pintaba por más que se había decretado la muerte de la pintura. Pintaba pero no miraba pintura, soy muy intuitivo, trato de hacer lo que quiero". **Alfredo Prior** (artista) recuerda: "me he valido de todo: instalaciones, cuadros, dibujos, objetos, textos. Nos divertía tanto pintar, como la pintura misma. Me gusta contrastar la moda neoconceptualista de Buenos Aires".

LA DÉCADA DEL '90

El fin de las certezas. Un "fin de milenio de fronteras ideológicas borradas y barreras artísticas levantadas"

Jorge Gumier Maier (artista y curador) expresa: "lo que se está cayendo y en parte ya se ha caído, es la idea moderna de que el mundo es cognoscible. Es el fin de las certezas. La estabilidad de los fenómenos es la excepción a la regla. La regla es el desequilibrio, la transformación. La Historia del Arte fue la primera que tuvo "el tupé" de desprenderse de la historia a secas. El objeto "arte" va mudando a través del tiempo en una carrera frenética. Las vanguardias terminaron. Gianni Vattimo dijo que estamos asistiendo a una época donde está cambiando el paradigma de cómo entendemos el mundo en su totalidad, no solamente el arte. Ningún cambio de paradigma puede ser entendido desde la lógica, la razón... Hay un frenesí por producir, por entender, y por sostener ideas, porque no aceptamos que estamos viviendo en un mundo de cambios que no sabemos dónde nos va a llevar. La única manera de encontrarnos es perdiéndonos". **Victoria Verlichak** (crítica de arte, curadora) sostiene: "las etiquetas no sirven. Muchos de los verdaderos artistas de los '90 son sensibles y perceptivos. Cansados de binarismos reduccionistas, buscaron hacer alianzas entre los extremos y fueron capaces de escaparse de algunos preconceptos de la década anterior. Claro que también hay muchos que producen y exhiben en galerías, sin ser artistas. En general la mayor queja es hacia la arrogancia de los artistas emergentes. El término "light" que se usa para calificar, muchas veces es ambiguo. Para algunos es símbolo de frivolidad. Para otros revela una energía diferente, capaz de limpiar la sangre que corrió en las décadas anteriores. Como conclusión, los mejores artistas con propuestas heterogéneas, hacen uso de la libertad intelectual reinante, en este fin de milenio de fronteras ideológicas borradas y barreras artísticas levantadas".



Marquería de arte

Trabajos profesionales

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

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

László MOHOLY-NAGY Dj

"El artista representa la conciencia y memoria de su tiempo"

László MOHOLY-NAGY

| Marcelo **Gutman**

László Moholy-Nagy (1895-1946), pintor, escultor, fotógrafo, tipógrafo, escenógrafo, cineasta, incansable experimentador y uno de los más importantes pedagogos de las artes plásticas del siglo pasado, ofreció sus múltiples talentos y su excepcional energía al servicio de la modernidad.

En el curriculum vitae de un artista tan multifacético, cada uno de sus años de carrera profesional es importante. El que nos ocupa en esta oportunidad es el año 1923. Durante febrero de este año expone por segunda vez junto con László Péri, en **Der Sturm**. Presenta sus fotogramas en la sociedad Kestner de Hannover, donde pronuncia varias conferencias. En primavera aparecerá la carpeta Kestner-Mappe número 6 con litografías de su autoría. En Marzo ingresa en la Bauhaus junto a Josef Albers, para dirigir el curso preparatorio organizado por Johannes Itten y el taller de metales del "maestro de la forma" Paul Klee. Su estancia en la institución se prolongará hasta 1928.

Con Moholy-Nagy, la Bauhaus toma una nueva orientación social y un marcado carácter constructivista. A lo largo de sus cinco años como profesor desarrolla una didáctica del arte, basada en la diferenciación sensorial, en la que incluye el ejercicio de todos los medios visuales. Realiza experiencias con luz y color en fotografía, también linoleografías y xilografías coloreadas para **Der Sturm**.

La publicación neoyorquina **Broom** publica su artículo "Light: a médium of Plastic Expression" ("Luz: un medio de Expresión Plástica") y al final de año se dirige por carta a Alexander Rodchenko, pidiendo que clarifique el concepto de "constructivismo".

Es en este año además cuando publica uno de sus primeros trabajos teóricos, en el texto "Nuevas formas en la música. Posibilidades del gramófono" publicado en la revista **Der Sturm** (Berlín, 14/nº 7, Julio 1923, páginas 102-106) ¹ Moholy-Nagy propone transformar el gramófono convirtiéndolo en un instrumento "productivo", acercándose a las ideas planteadas por Piet Mondrian. Producir, y no sólo reproducir, es desvelar lo radicalmente nuevo, lo inaudito, aquello de lo que no existe representación previa.

El esquema sonoro constituido de esta manera requiere la creación de un "alfabeto grabado", trazado por el compositor en los surcos del disco que sean capaces de producir sonidos por completo inauditos, sonidos que nunca antes hayan existido.

Un año antes y en otro de sus textos fundamentales, Producción-Reproducción (**De Stijl**, La Haya, V/nº 7, Julio de 1922, págs. 98-101), Moholy-Nagy investigaba las características del gramófono, donde anticipa una nueva relación y funcionamiento entre lo que hoy conocemos como medios audiovisuales:

"La misión del gramófono hasta ahora ha sido la de reproducir fenómenos acústicos ya existentes. Las oscilaciones tonales que deben ser reproducidas se graban con una aguja en una placa de cera y posteriormente se convierten en sonido gracias a un micrófono. La extensión productiva del aparato podría llevarse a cabo mediante la grabación por parte de una persona, y sin intervención mecánica, de la placa de cera. La reproducción de los surcos así grabados produciría un efecto sonoro tal que significaría una profunda renovación de la

producción de sonido (sonidos nuevos, que existían antes, y nuevas relaciones entre sonidos), de la composición y de la ejecución musicales, y ello sin nuevos instrumentos y sin orquesta.

La condición fundamental para que esto llegue a producirse es la experimentación en el laboratorio: se trata de estudiar exactamente los surcos producidos por sonidos distintos (su longitud, anchura, profundidad, etc.), así como los surcos producidos por el hombre, y por último se trataría de experimentar técnicas que permitieran perfeccionar la caligrafía de los surcos (por ejemplo, la reducción mecánica de placas grandes grabadas a mano)".

Este proyecto fue retomado más tarde en "Nuevas experiencias en el cine" en 1933 (revista **Korunk** nº 3, páginas 231-237)² y fue aplicado al cine sonoro. El alfabeto grabado, nacido de la pura imaginación del creador, y después traducido acústicamente, permite "renovar la música" y elaborar sonidos hasta entonces desconocidos. Abre el camino a lo que Moholy-Nagy denomina "la máquina para componer optofonéticamente" que, al imprimir bajo dictado, funcionaría como el aparato del cine sonoro:



László Moholy-Nagy

“...en lo que sigue, daré un informe del invento que significa una revolución de todo el cine sonoro. Mientras que con anterioridad se reproducía la música, el habla y el ruido por medio del empleo de la técnica de luz-sonido, es decir, mientras que en el pasado los fenómenos acústicos reales eran reproducidos gracias al micrófono y se convertían en señales de luz electrónicas por medio de la llamada célula fotoeléctrica, la escritura de sonidos posibilita fenómenos acústicos que hacen aparecer de la nada música audible sin haber tocado previamente ningún instrumento musical. Nos encontramos en una situación hoy de poder reproducir sonidos escritos, música escrita a mano, sin mediar orquesta alguna a través del uso de la película sonora. Es para mí un gran placer poder informar de este fenómeno acústico; ya que lo había explicado en artículos y conferencias hace diez años, aunque no tuve la fortuna de poder experimentar con él, me congratulo hoy de ser testigo de la realización con éxito de aquellas sugerencias mías calificadas anteriormente como absurdas. En aquel momento, mi punto de partida era que se podían realizar grabaciones fonográficas basadas en el “alfabeto inscrito”. Estas grabaciones, sin haberse tocado previamente ningún instrumento ni haberse registrado su sonido, se inscriben exclusivamente a partir de la imaginación del compositor y se oirán sólo a posteriori. Algunos años más tarde amplíé mis experimentos fonográficos para incluir a la radio, al cine sonoro y a la televisión. Y hoy, gracias al excelente trabajo de Rudolph Pfenninger, estas ideas se han aplicado con éxito al medio del cine sonoro. En la escritura de sonidos de Pfenninger, los prerequisites teóricos y los procesos prácticos alcanzaron la perfección. No hace mucho tiempo, la película de Pfenninger se proyectó en la Sociedad Cinetécnica Alemana, y los técnicos reunidos preguntaron, con no poca ironía: “¿Por qué tanta complicación, cuando podría realizarse



con mayor sencillez?” Es decir, ¿por qué molestarse con grabaciones de sonido escritas cuando los aparatos de luz-sonido han sido ya perfeccionados? El comentario provocó muchas risas. Todo el mundo tenía la impresión de que este Pfenninger era una especie de bicho raro que se ocupa de cosas evidentemente innecesarias. Este intermedio de risas resultó gracioso. Pero, puesto que habían reconocido la prioridad de mi teoría durante el transcurso de mi conferencia, pude señalar a aquellos escépticos a quienes el tema resultaba poco familiar, tras muchos años de experiencia, las siguientes consecuencias de la existencia de la escritura de sonidos. Me gustaría mencionar alguna ahora. En primer lugar, a través de la escritura de

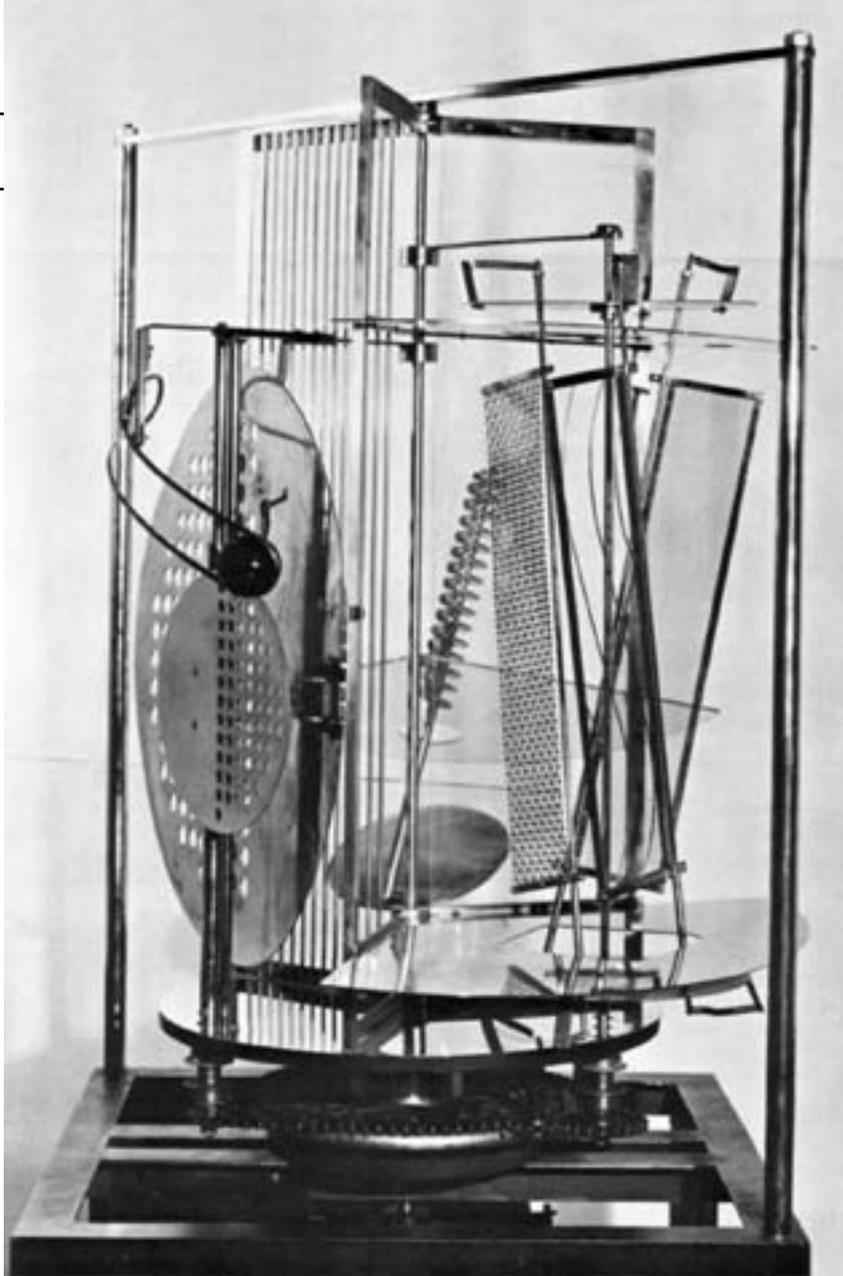
sonidos se hace posible la reestructuración completa de la música. Apoyándonos en ella, podemos crear una serie completa de armónicos. Aparte de estas posibilidades compositivas, la escritura de sonidos se adapta a la producción de cantos sintéticos. Con su ayuda, está a nuestro alcance la creación del tenor sintético ideal; es decir se hace posible el uso de la notación sintética en lugar de las notaciones para bajo, barítono y tenor en la partitura del compositor. La familiarización con los así llamados “coeficientes”, con las características vocales y tonales de un cantante, será suficiente para producir su voz, su forma y tono de cantar, sintéticamente. Se puede convertir a un mal cantante en uno destacado eliminando sus fallos en la

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](mailto:gaorsa@gaorsa.com)





Modulador luz-espacio. Metales refractantes y plásticos transparentes. 151 cm. de alto. 1923-1930. Busch-Reisinger Museum, Cambridge.

jamás sospechado con anterioridad, nunca oído antes, imposible de producir de ningún otro modo. Este es el principio de la expansión sonido-tiempo.

Aparte de estos problemas musicales, también contamos con la escritura de sonidos para desarrollar una escritura grafo-fonética científica y directa. Como probablemente sabrán, hemos sugerido a menudo la racionalización de la tipografía por medio de la sustitución de las minúsculas y mayúsculas de los caracteres góticos y romanos por un único símbolo para cada sonido; es decir, en lugar de usar la "a" minúscula y la "A" mayúscula de los caracteres góticos, se debería emplear sólo una "A", pues estos signos deberían conducir a una escritura unificada. La escritura en minúscula que popularizó hace tiempo la Bauhaus puede considerarse como un intento rudimentario, provisional, en este sentido; pero hasta hoy hemos sido incapaces de conseguir que el público acepte las ventajas intelectuales y económicas de esta simplificación. Un cuartel de policía alemán, por ejemplo, "prohibió" la escritura en minúscula en sus telegramas desde hace años. La aceptación de la escritura de sonidos conducirá probablemente a una consecución más rápida de nuestras metas, sobre todos, de un proyecto que data de 1926 (¡mi viejo caballo de batalla!). Me refiero a la máquina de componer optofonética. Esta máquina emplea un aparato similar al del cine sonoro y produce textos impresos directamente a partir de un dictado; es decir, alguien dicta, y el texto sale impreso de la máquina. Este principio puede aplicarse también a la máquina de escribir. El tiempo que tengamos que esperar para tener esta máquina y otros inventos similares dependerá del aumento general del conocimiento de todas estas cosas. Se dice que Pfenninger es capaz hoy en día de escribir cada palabra y cada nombre; o sea, ¡puede leer la escritura de sonidos a simple vista! Lo que hoy es una habilidad

banda sonora. A esto se le unirá el trucaje en la grabación. Con este procedimiento, es fácil dar lugar a grabaciones que amplíen o contraigan el tiempo además de efectuar primeros planos, bocetos y mezclas acústicas. Para que se hagan una idea de lo que les estoy hablando, deseo hacer referencia a algunos experimentos todavía embrionarios realizados en el laboratorio de la Escuela de Música de Berlín. Allí, por ejemplo, los compositores Hindemith y Toch han conseguido algunos resultados sorprendentes mediante la aplicación del proceso mecánico del fonógrafo. Así, apoyándose en procedimientos mecánicos

Hindemith redujo en cuatro octavas una composición vocal para una parte de la pieza, y la elevó en cuatro octavas también en otro parte. Al incrementar la velocidad con la que grabó una fuga que constaba solamente de voces, Toch fue capaz de originar un aspecto todavía desconocido de la voz humana. Toch hizo lo mismo con un coro que se componía de muchas voces cuando grabó un texto sencillo pero difícil de pronunciar (Popokatepetl lieght nicht in Afrika, sondern in Mexico) a velocidades cada vez mayores; a una velocidad elevada la grabación emitía un aspecto de la voz humana posiblemente

**ORIENTE
OCCIDENTE**

**Libros Antiguos
y Modernos**



Rincón 609
Montevideo, Uruguay
CP 11000
Tel.: (598-2) 915 40 65 - Fax: (598-2) 915 71 88
E-mail: moresbks@adinet.com.uy

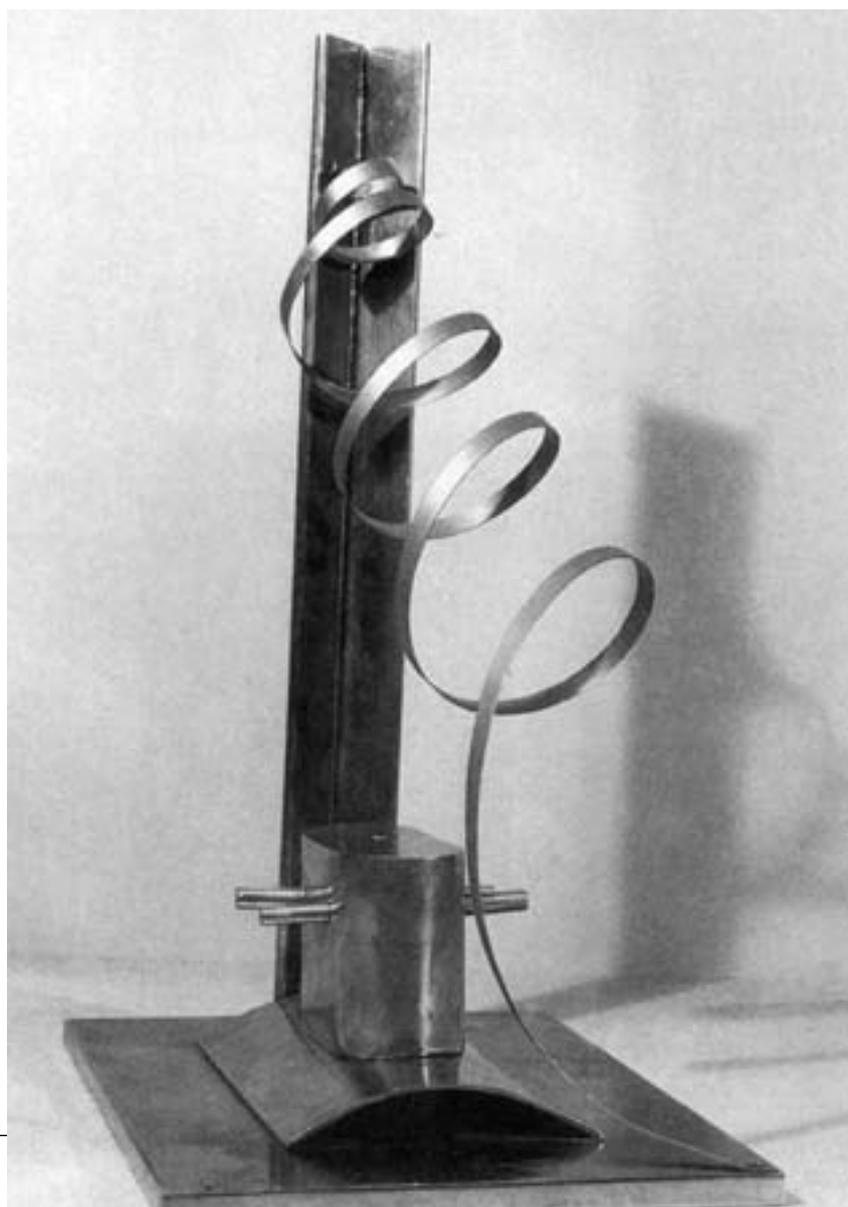
única de un hombre aislado será, cuando se desarrolle, propiedad común de todos. Por eso es una circunstancia afortunada el que no sólo Pfenninger sino, por ejemplo Oskar Fischinger y el ingeniero Berthold Fries trabajen también en estas cuestiones; además de un experto en Alemania, uno en Inglaterra y otro en Rusia. A la vista de sus ensayos y trabajos, podemos esperar experimentos todavía más sorprendentes, tales como los de Fischinger con la ornamentación sonora. A parte de los experimentos con la escritura de sonidos, Pfenninger ha trabajado también con otras formas ópticas. Por ejemplo, dibujaba formas ornamentales que luego grababa con una cámara de cine; con la ayuda de un proyector de películas sonoras las transformaba en un medio acústico. Así pues, no nos debe sorprender que en el futuro toda forma óptica pueda convertirse en "sonido". Estos experimentos grafo-fonéticos se han venido realizando desde hace años. Yo había escrito acerca de ello en mi libro *Pintura, Fotografía, Cine*, con referencia a los juegos de luz con proyectores. Con estas técnicas – según Brinkmann – pueden oírse. El siguiente experimento, por ejemplo, tuvo lugar en América: se dibujó el perfil de un hombre sobre una tira de película y se hizo audible. Este perfil concreto daba lugar a un sonido parecido al del oboe. Esto presenta más perspectivas que dejo a su imaginación. El tema surgió hace poco en cierta compañía. El compositor Toch declaró que, en el futuro, la afirmación de que "la nariz de fulano no es atractiva" tendrá como respuesta "¡espera a que la oigas!". Con estas experiencias Moholy-Nagy se convierte en un antecedente de la Música Concreta de los años '40 y '50, de NON en los años '70 (con los *loops* y agujeros excéntricos); y del movimiento de los Dj's desde finales de los '80 con el rascado y el *sampleado*.

László Moholy-Nagy y las nuevas formas en la música. Posibilidades del gramófono.

Entre las experiencias musicales actuales tienen un papel importante las investigaciones sobre las válvulas amplificadoras, las cuales abren un nuevo camino en la producción de todos los fenómenos acústicos. Los esfuerzos por parte de los Bruitistas italianos por construir nuevos instrumentos con una escala tonal nueva se han conseguido en gran medida a través de los experimentos con la válvula amplificadora como instrumento único con el que se puede producir todo tipo

de fenómeno acústico. Pero solo con esta posibilidad no se alcanza lo que se espera de una reestructura de la música. A continuación les presento el magnífico artículo de P. Mondrian: *La nueva estructuración en la música y los Bruitistas italianos (De Stijl)*, en el que analiza las bases para la renovación de la estructura básica tonal. Dice, entre otras cosas: "La música no se puede desarrollar a través del enriquecimiento de los tonos o del perfeccionamiento de los mismos, ni tampoco a través de la amplificación de los tonos, sino a través de la anulación de la dualidad entre lo individual y lo universal, lo natural y lo espiritual; es decir, que la consecución del equilibrio del hombre es el objetivo de toda creación". Continúa explicando: "Los ruidos de la naturaleza resultan de una unión simultánea y continua. La música antigua ha derivado tonos a partir del ruido y los ha ordenado en una armonía determinada al haber destrozado en parte esta unión y la continuidad. Para conseguir una creación más universal, la nueva música

tendrá que atreverse con un nuevo orden de los tonos y los no-tonos (determinados ruidos). Lo esencial es liberarnos en la creación de lo "natural" y lo "animal", cuyos rasgos característicos son unión y repetición. Si queremos evitar la unión y con ella el dominio de lo individual, entonces los instrumentos tienen que crear unos tales que tanto la longitud de onda como el número de oscilaciones permanezcan tan constantes como sea posible. Por consiguiente, los instrumentos tienen que construirse de tal modo que sea posible interrumpir de golpe las vibraciones finales. Esta creación no se puede plantear con otra técnica o con otros instrumentos. Estas exigencias en la medida en que se pueden alcanzar físicamente por medio de inventos técnicos se levantan a cabo con el uso de las válvulas amplificadoras". (...) "Mi inspiración en el mismo campo de los intentos de reforma en la música es otra y está muy relacionada con el razonamiento de Mondrian. En la siguiente explicación paso por alto el motivo que me ha llevado



Construcción. Hierro niquelado soldado.
35 x 17 x 8 cm. 1921. MoMA, New York.



László Moholy-Nagy y su ubicación como docente en la Bauhaus.

a la nueva creación tonal, solo muestro una posibilidad de su puesta en práctica con la ayuda de nuevos medios de expresión. Propuse crear de un instrumento de reproducción uno de reproducción de manera que en un disco virgen, haciendo las muescas necesarias, reproduzca por sí mismo el fenómeno acústico. Como la descripción de este proceso servía como ejemplo de otro pensamiento, he enumerado simplemente las posibilidades pero no las demostraciones detalladas que llevan así a la reforma de nuestra actual concepción musical".

A modo de compendio:

- a. Con el descubrimiento de un abecedario de muescas se ha conseguido el instrumento general que convierte a todos los anteriores en superfluos.
- b. Los signos gráficos posibilitan la exposición de una escala tonal gráfica-mecánica nueva, es decir, el origen de una armonía mecánica nueva, al estudiar signos gráficos de una manera individual y proponer una ley con respecto a su relación. (Con respecto a esto debemos mencionar la siguiente consideración que todavía hoy suena utópica: transmitir a la música representaciones gráficas basadas en estrictas leyes relacionantes).

- c. El compositor puede crear con su composición por sí mismo directamente en el disco; es decir, no depende del saber absoluto del intérprete. Este, hasta ahora, casi siempre ha sido capaz de plasmar sus propias vivencias del alma en la composición escrita con notas. La nueva posibilidad del gramófono colocará la actual aficionada educación musical sobre una base más sana. En lugar de los muchos talentos reproductivos que no tienen nada que ver con la formación tonal real activa ni pasiva, a las personas se les educa para ser verdaderos grabadores o creadores de música.
- d. La introducción de este sistema en representaciones musicales resultaría igualmente un alivio esencial: independencia de grandes empresas orquestales; enorme divulgación de los creativos originales a través de un medio simple. El rendimiento del gramófono se promovió excelentemente en los últimos tiempos a través de algunas mejoras técnicas. Existen entre otros dos inventos importantes en este campo. Uno funciona con alimentación eléctrica y el otro con un nuevo invento con membranas que reproduce de forma bastante fidedigna las obras. Pienso que si nos lo proponemos como un reto seremos capaces de crear aparatos de una calidad difícilmente superable en apenas unos años.

Considero empezar los intentos prácticos con el gramófono en el campo de la creación musical de la siguiente manera:

1. Dado que las muescas del disco creado de un modo mecánico son microscópicamente pequeñas, se tiene que encontrar antes que nada un medio de disco en escritura de muescas grande que se pueda trabajar con la mano con comodidad, para conseguir de modo técnico y mecánico ejemplares más pequeños con el formato de los discos tradicionales de hoy en día. Lo mejor será fotografiar un disco de reproducción actual y de la foto hacer de un modo cincográfico y galvanoplástico un molde fotográfico y de autotipo. Si este fuera medianamente escuchable tendríamos ya la base para poder seguir trabajando en el proyecto.
2. El estudio de los signos gráficos de los fenómenos acústicos más variados ya suenen simultáneamente o aislados. La utilización de aparatos de proyección. Película. Sobre esto ya hay descripciones detalladas en estudios específicos relativos a la física.
3. Investigaciones de sonidos mecánico-metálicos y minerales. El experimento de crear a partir de aquí un nuevo lenguaje provisionalmente en forma gráfica. Especial cuidado con los signos ocasionados por los distintos timbres.
4. Producción-gráfica. La mayor relación de contraste. Antes de empezar a experimentar con un disco de cera que se recomienda seguir con una aguja sobre distintos discos de reproducción las líneas onduladas gráficas de la música cuyo orden de creación conoce quien realiza el experimento para tener una idea aproximada de cómo será la representación gráfica del sonido.
5. Entonces seríamos capaces de introducir incluso improvisaciones en el disco de cera cuyos resultados sonoros no son influidos en teoría pero a partir de los cuales podremos derivar nuevas expectativas para el futuro ya que este medio es bastante desconocido para nosotros hoy en día.

La escala musical que continuamos empleando hoy en día puede tener ya fácilmente una antigüedad de mil años y no podemos permitirnos seguir encorsetados por las reglas que de ella derivan. ■

¹ Texto extraído del catálogo de la exhibición "Ruidos y Susurros de la Vanguardia. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro 1909-1945". Universidad Politécnica de Valencia, del 9 de Diciembre del 2004 al 10 de Enero del 2005.
² Sección del texto extraído del catálogo de exhibición László Moholy-Nagy. IVAM, Valencia, España. 11 de Febrero al 7 de Abril de 199, páginas 393-394.

Amparado en el derecho de réplica contemplado en el artículo 7º de la Ley Nro. 16.099 Ley de Prensa (y reglamentado en varios artículos del capítulo tercero de la ley promulgada el 3 de noviembre 1989), el docente Pascual Grippoli solicitó publicar una respuesta a las declaraciones vertidas por Leonilda González en el número 4 de nuestra publicación.

Sr. Gerardo Mantero.

Redactor Responsable de la revista La Pupila.

De mi mayor consideración:

Por la presente, solicito a usted, amparado en el derecho de réplica que me asiste, la publicación de esta carta referida a la entrevista realizada a la Sra. Leonilda González, en el número cuatro del mes de Octubre de 2008.

A modo de introducción:

Mesianismo vernáculo desde el ombligo

Cuando por decreto propio, se llega al convencimiento de que estamos solos luchando contra el mundo y se es el adalid abanderado de la verdad, la forma mas directa de corroborar esa convicción, es negando y vilipendiando a todo aquello que no está dentro de los estrechos límites que nos impusimos para sobrevivir, apartados del mundo hostil de "los demás".

Escudados en el juicio descalificatorio contra lo que no podemos comprender o someter a nuestros designios, exorcizar y excomulgar a quienes no nos dan el espacio y el lugar que reclamamos como absolutamente nuestro, es la moneda falsa mas valiosa que podemos hacer circular.

Atrincherados entonces en el ilusorio castillo inexpugnable de nuestro ego, proclamamos "No me interesa más nada, se van a mierda todos".

A continuación transcribo textualmente parte de la entrevista a L.G. donde se hace mención a mi persona y a la Escuela Nacional de Bellas Artes.

"En la Escuela Nacional de Bellas Artes hay gente como Pascual Grippoli, que dan clases de grabado, pero no saben de grabado. Entonces. ¿Qué hacen? Agarran la herramienta y "Hagan" no existe la menor orien-

tación. Cuatro rayas nada más. No hay lenguaje. Aquí recibimos alumnos de la Escuela que dan pena.

Tengo una esperancita, como que este Samuel Sztern anda mas orientado con la dirección de la Escuela. En fin se perdió el respeto por todo: por el arte, por el autor, por el oficio, por los valores mínimos que sostienen la creación"

Generalmente cuando se hace referencia a mi persona, de forma tan irreflexiva y egocéntrica, rescato por venir al caso, algo que escribió el gran escultor vasco Jorge Oteiza, el cual conocí y admiro desde hace años.

"Hubiera querido insistir sobre algunas objeciones que se me han hecho con dudosas intenciones. Pero hay un refrán árabe que aconseja, no detenernos en nuestro camino cada vez que sentimos a nuestro paso unos ladridos, pues no llegaríamos nunca. Yo quisiera decir esto de un modo mas diplomático, pero ahora no tengo tiempo de ordenarme en otra dirección que en ésta en que las circunstancias -que tampoco he elegido- me obligan"

Pero cuando L.G. se refiere a la enseñanza impartida en la Escuela Nacional de Bellas Artes, no debo dejar pasar, por inaceptable, la descalificación intolerante, burda y falta de ética, que lesiona a todos aquellos docentes que la integramos y nos sentimos muy honrados de pertenecer a la institución.

Así que tendremos que calar muy hondo y preguntarnos qué se propone, qué hay detrás de la gratuidad de tal juicio y con que dudosas intenciones afirma lo que no fundamenta con total espíritu crítico.

¿O deberemos creer que todo es simplemente, y así tendríamos que tomarlo como de quién viene, propio de un desvarío consecuente con su edad, lo que justificaría, no continuar mas allá de lo que el pito vale.

Como la publicación llega a estudiantes e intelectuales, no todos aquellos que la leen, deben ni tener porqué conocer de mi trayectoria como grabador y dado que mi "saber" es puesto en tela de juicio y ya que tal saber tiene relación directa con los méritos obtenidos, es que me permito señalar algunos que me sitúan en el tiempo.

1969: Beca de estudios en París otorgada por la UNESCO y propuesto como invitado a ATELLIER 17 del grabador S.W: Hayter.

1983: Invitado a la Premiere Biennale Internacional de Gravure en CROISSY SUR SEINE-FRANCIA.

1988: Bajo la supervisión de Don Carlos González imprimo la edición de 84 copias y 38 pruebas del último estado de 36 de sus tacos originales, utilizando la técnica de de impresión manual a cuchara.

1992: Por concurso de oposición y méritos, Encargado del Taller Asistencial de Técnicas Históricas del Área de Artes Graficas del IENBA

1998: Morosoli de Plata al grabado de la Fundación Lolita Rubial, la cual me nombra en el 2007 integrante del Consejo Asesor del "Premio Morosoli" en el Área de Artes Gráficas.

2004 y 2007: Premio de Plata del Ateneo del Grabado.

2009: Invitado a impartir un curso en el Museo del Grabado en Fuentedetodos Casa de Goya en ZARAGOZA-ESPAÑA

Escribo finalmente que Raquel Inthamou, en DVD realizó un reportaje a quien suscribe, Pedro Peralta y Leonilda González, titulado "El Grabado en el Uruguay".

Agradeciéndole desde ya su amable deferencia a mi requerimiento, lo saluda con sincero aprecio.

Pascual Grippoli

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videointervistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

relación a madrugada del lunes a una y treinta.

colección en venta en museos y librerías

25 artistas
27 programas
28 min c/u

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

Fundación Itaú

Las Callejeras de Berlín

| Mario **Trajtenberg** (desde New York)



Cinco mujeres de la calle.
Óleo sobre tela, 1913.

La primera etapa podría ser una visita al Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, donde están los expresionistas alemanes de la célebre colección. No hay allí nada para ver de esta serie. La segunda, algo frustrante, al museo Brücke, perdido en los bosques cercanos a Berlín. Tampoco allí, pero por más razones: el museo guarda celosamente su reserva, y si

uno tiene la mala suerte de coincidir con una muestra especial de otra cosa, tampoco ve nada.

Entonces, si a uno le picaba la curiosidad por la estampa de las malas costumbres en Berlín anterior a la primera guerra mundial, y estaba en Nueva York después de habilitado el nuevo Museo de Arte Moderno, podía sumirse en esta ronda de prostitutas

que configura la exposición **"Kirchner y la calle berlinesa"**. Trabaría así conocimiento con un artista singular, con sus curiosidades y también sus neurosis: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), uno de los fundadores, junto con otros estudiantes de arquitectura –Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl– del grupo *Brücke* ("Puente"), que se disgregaría en poco tiempo, luego



El hombre del cigarrillo podría ser un autorretrato de Kirchner.

Escena de calle de Berlín.

Óleo sobre tela, 1913.

colores que acentúan su delgadez y su cuidadosa indiferencia comercial al paso de los clientes.

Como bien se ha dicho, lo notable en estas estampas callejeras es que no intentan documentar físicamente a la ciudad, más que –apenas– como telón de fondo en lugares que hoy siguen llamándose Friedrichstrasse y Potsdamerplatz, y donde los autos y tranvías suplantaban ahora al público humano. Es que Kirchner, a pesar de sus estudios de arquitectura, no está interesado en los edificios sino en los (las) pasantes, esa multitud que llenaba las calles de Berlín venida de tantas aldeas desoladas por la revolución industrial. El poderoso interés de estos cuadros es justamente el de elegir un

de trasladarse de Dresde a Berlín. El grupo tuvo menos suerte y favor que su casi contemporáneo originado en Munich, *Der blaue Reiter* ("El jinete azul"), donde actuaron Kandinsky y Franz Marc.

Ambos grupos compartieron la juventud rebelde y las ganas de introducir en Alemania el espíritu de renovación que soplaban desde Francia y Noruega, un viento poderoso que dispersó las certezas y las buenas costumbres del arte académico y que les valió a ambos el honor de ser el blanco de la ira nazi y de ingresar a la muestra de Arte Degenerado.

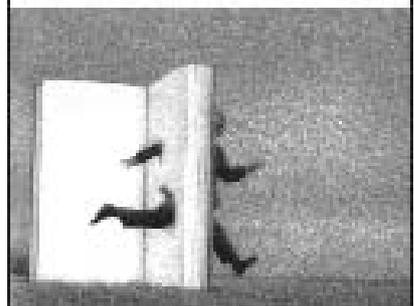
Kirchner y sus amigos adoptaron la costumbre de pasar veranos en los lagos cercanos a Dresde, y posteriormente, en una isla del Báltico, en compañía de sus modelos y amantes. La de Kirchner se llamaba Erna Schilling y figura en varias fotografías de la alegre bohemia que llevaban en Berlín.

El grupo compartía ideas y actitudes y llegó a Berlín con fuertes ilusiones. Estas se verían traicionadas por la falta de mecenas y clientes, y por el propio bullicio de un medio artístico que hizo aterrizar en Berlín a los futuristas italianos y a los cubistas. Pero, además, el presagio de una guerra europea que no tardó en desatarse sacudió a todos.

El propio Kirchner describió este tiempo como "uno de los períodos más solitarios de mi vida". No fue seleccionado para participar en el enorme salón de otoño y se dedicó, como él cuenta, a deambular por las calles de la gran ciudad, sin más compañía que los extraños y el tránsito vehicular. Pero llevaba siempre un bloc de apuntes, y los que exhibe el MOMA como testimonio de la cuidadosa e incansable preparación de los cuadros que no iba a exponer son muy numerosos y expresivos. Registran la presencia callejera de un grupo humano que se convertiría en su primer gran tema: el de las prostitutas.

Los burdeles habían sido cerrados años atrás por orden del superior gobierno, lo cual volcó a sus mujeres en la calle. Y allí han quedado, retratadas para siempre por el lápiz y la paleta de Kirchner. Aunque sus escenas callejeras no tienen título, estas mujeres se exhiben de manera inconfundible ante un público masculino que simula poco interés. Las callejeras, con arreglo a una lógica comercial que es la de su época, no insisten demasiado en que las miren y las acepten. Pero es imposible no reparar en ellas, con sus figuras afiladas en lo alto de los tacos negros y su ropa, con

LIBROS DE ARTE



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

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

librosclau@adinet.com.uy

099 486 156

Presentando "La Nueva"
10% de descuento

Crónicas de viajes ///

La mujer con velo, a la izquierda, podría ser una reciente viuda de guerra... o podría estar disimulando su edad y su condición.

Escena en Potsdamerpaltz.
Óleo sobre tela, 1911.

lenguaje plástico – lineal, hecho de trazos vigorosos y colores ácidos- para sugerir una soledad y una alienación que eran las del propio artista.

Hay mucho más erotismo en otras estampas de la vida nocturna que dejó Kirchner; las prostitutas exhiben generalmente su indiferencia, aunque puede presumirse que el disfraz de “señoras” (que no estaban de compras en Kurfürstendamm, sino que se ofrecían ellas mismas en venta) las hacía apetecibles.

Llegado cierto momento, el de la declaración de guerra en 1914, Kirchner partió como voluntario y lo destinaron a chofer militar. No aguantó la espantosa experiencia de muerte y mutilación, y fue dado de baja. Trató de reponerse en Davos (Suiza), donde queda un museo dedicado a su memoria. ■



Grafías

Fernando **Nicrosi**, Verónica **Panella**, Oscar **Larroca**

El misterio de la creación artística.

Stefan Zweig.
Ediciones Sequitur,
Madrid, 2007.
77 pp.



“De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación. Nuestro espíritu humano es capaz de comprender cualquier desarrollo o transformación de la materia. Pero cada vez que surge algo que antes no había existido -cuando nace un niño o, de la noche a la mañana, germina una plantita entre grumos de tierra- nos vence la sensación de que ha acontecido algo sobrenatural, de que ha estado obrando una fuerza sobrehumana, divina”. Así comienza **El misterio de la creación artística**, del escritor Stefan Zweig (Austria, 1881-1942), una conferencia pronunciada en Buenos Aires el 29 de octubre de 1940 que acaba de ser editada en una edición económica por la editorial española Sequitur. Aunque advenido a una visión moderna que roza más lo místico que lo polémico, se trata igualmente de un título imprescindible de este pacifista y afamado escritor de biografías. En esta edición figuran, además de la mencionada conferencia, una serie de escritos que el autor le envió a su esposa desde Argentina dos años antes de quitarse la vida en Brasil, el texto fúnebre que Zweig leyó en el funeral del poeta y libretista de ópera Hugo von Hofmannsthal, y el artículo dedicado al director de orquesta italiano Arturo Toscanini (que sirvió de prólogo al libro que sobre dicho músico escribió Paul Stefan). La bienvenida reedición de este clásico se halla disponible en **Libertad Libros. O.L.**

Venus Rajada. Desnudez, sueño, crueldad.

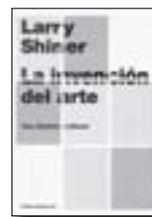
Georges Didi-Huberman
Editorial Losada. 2005,
178 pp.



Tomando como punto de partida dos obras de Boticelli, (la tradicional “Venus” y los menos conocidos paneles de la “Historia de Nastagio degli Onesti”, inversión de sentidos donde la eternamente nacida protagonista de uno es la eternamente ejecutada del otro), este libro nos propone “...volver a pensar la desnudez más allá de los ropajes simbólicos con que se adorna al desnudo...” Seducido por la “exploración de los límites de lo posible” sugerida por Georges Bataille, el historiador Georges Didi-Huberman (Francia, 1953) toma prestadas miradas tan heterogéneas como sugerentes, (Savonarola y Sade, Vasari y Freud) generando un coro de espectadores de “la desnudez” que reflexionan desde la atracción, la repulsa, el interés clínico o la crueldad. Interpelando la imagen del desnudo estático, “purificado”, casi mineral, idealizado por corrientes de pensamiento a las que el autor llamará “humanismo tradicional”, tanto el texto como las imágenes nos proponen trascender la epidermis como límite en un “tacto camuflado de Eros y Tanatos”, abriendo inquietantes puertas de percepción y reflexión a partir de una personal (y eternamente masculina) visión de la deseada y temida, amenazante y amenazada geografía femenina. **V.P.**

La invención del arte: Una historia cultural.

Larry Shiner.
Ediciones Paidós Ibérica S.A.
(Publicado en 2001 por
The University of Chicago Press)
476 pp.



Larry Shiner (profesor de Filosofía en la Universidad de Illinois en Springfield, Estados Unidos) afirma que la categoría “bellas artes” es una invención moderna, y que la línea que separa el arte de la artesanía fue resultado de cruciales transformaciones sociales que tuvieron lugar en Europa durante el siglo XVIII. Este trabajo se presenta como una historia de la cultura y de las épocas que preceden a la legitimación del vocablo, en un ejercicio historiográfico que abarca desde la antigüedad hasta nuestros días. Shiner estudia la obra de pensadores tan variados como Hogarth, Rousseau, Wollstonecraft, Emerson, Marx, Dewey o Benjamín y, en última instancia, explica cómo el sistema moderno sostiene su hegemonía asimilando a los artistas y a los músicos que le ofrecen resistencia, trazando una estricta distinción entre artistas, artesanos, arte culto y artesanía. Se trata de la idea -una vez más- de que el concepto de arte responde a las orientaciones estéticas, económicas, sociales, políticas y culturales vigentes de cada época. Aunque no es un concepto novedoso -ya que se inspira en los ensayos de Paul Oscar Kristaller escritos hace cincuenta años-, ofrece una didáctica y ordenada mirada que vale la pena abordar. **F. N.**

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017

Lo DE
Silverio

PARRILLA
RESTAURANT
PIZZA

**TODOS LOS DIAS A PARTIR DE LAS 20 Hrs.
SABADOS Y DOMINGOS AL MEDIODIA**

ALEJO ROSELL Y RIUS 1655
ESQ. 4 de JULIO
Villa Dolores - URUGUAY



tel.: **628 47 71** www.lodesilverio.com



LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones • arte contemporáneo
- pintura • escultura • arquitectura • moda • fotografía • diseño
- cerámica • ensayos sobre arte • revistas y publicaciones de arte
- arte para niños

Descuentos especiales

Libertad 2433, Montevideo
Telefax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com

CITIZEN®

BEYOND PRECISION

Tecnología y Belleza



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



Eco-Drive

GARANTIA 3 AÑOS